FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
1.V.1977 ● NR 18 (1482) ● ROK XXXII
CENA 5 ZŁ

DYPLOMY MINISTRA SPRAW ZAGRANICZNYCH

Minister spraw zagranicznych Emil Wojtaszek wręczył dyplomy twórcom, artystom i zespołom za wybitne zasługi w propagowaniu polskiej kultury za granicą. Dyplomami wyróżnieni zostali: Jerzy Antczak, Henryk Czyż, Janusz Kaczmarski, Konstanty Andrzej Kulka, Jerzy Lisowski, Wiesław Ochman, Ryszard Stanisławski, Poznański Chór Chłopięcy pod dyrekcją Jerzego Kurczewskiego, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie pod dyrekcją Jana Pawła Gawlika oraz Zespół Tańca Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie pod kierownictwem Stanisława Leszczyńskiego. Minister Emil Wojtaszek podkreślił, że kraj nasz jest szczególnie zainteresowany, żeby polski wkład do kultury europejskiej i światowej służył pogłębieniu wzajemnego zaufania, przyczyniał się do krzewienia przyjaznych uczuć, ułatwiał porozumienie i współpracę między narodami.

Z okazji Pierwszomajowego Święta serdecznie pozdrawiamy wszystkich Czytelników i Współpracowników w kraju i za granicą

KRÓTKI METRAŻ

KRAKOWSKIE GRY WYOBRAŹNI

W Studiu Filmów Animowanych w Krakowie powstało w ubiegłym roku 12 filmów, po połowie dla dzieci i dla dorosłych.

W tym roku Julian Antonisz metodą malowania na taśmie – bez użycia kamery – realizuje „Kataklizm", przypowieść o zagładzie współczesnej cywilizacji. Ryszard Antoniszczak, po poetyckim żarcie dla najmłodszych widzów „Jak zbrzydło powidło" przygotowuje podobny film „Awantura na grządce". Jerzy Kucia pisze scenariusz filmu „Na trawie", analizującego pewne obyczaje oraz postawy moralne i psychologiczne w sytuacji konfliktowej. Bohaterem filmu „Recital" Jana Jańczaka jest uliczny skrzypek, który grając ciągle w tym samym miejscu swoimi występami budzi coraz mniejsze zainteresowanie. Krzysztof Kiwerski w filmie „Przypadek" eksperymentuje z czasem i przestrzenią filmową. W świadomości człowieka, którego mózg podłączono do komputera rozgrywa się akcja filmu „Safari" Zbigniewa Szymańskiego. Krzysztof Raynoch ukończył prace nad satyrycznym filmem „Stolik", przekorną trawestacją znanej bajeczki „Stoliczku nakryj się!". Andrzej Warchał, który udanie debiutował „Namiarem", przygotowuje film o paradoksach logiki matematycznej.

„Stolik" Krzysztofa Raynocha

Tegoroczną debiutantką będzie Maria Niżegordcew, absolwentka krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Realizuje ona film „Ostatnia para" o przygodach chłopców, którzy po odłączeniu się od szkolnej wycieczki na własną rękę zwiedzają zabytki Krakowa.

NOWE KSIĄŻKI

Maja Komorowska

W serii „Aktorzy filmowi świata" Wydawnictw Artystycznych i Filmowych ukazała się monografia Mai Komorowskiej pióra Kazimierza Żórawskiego. „Chciałbym... opisać to wszystko – stwierdza autor – co wyróżnia ją z grona wybitnych aktorów-twórców, a także, co sprawiło, że w gronie tym się znalazła i zadomowiła. Jednocześnie – nie przypadkiem przy okazji rozważań nad sztuką Mai Komorowskiej – jest to także próba opisania aktorstwa nowoczesnego". Tom uzupełniają głosy krytyków o twórczości Komorowskiej, wykazy ról filmowych i teatralnych. 53 fotosy. Nakład 10 000 egz., 71 str., cena 30 zł.

SPOTKANIE Z FILMOWCAMI RUMUŃSKIMI

Po tragicznej katastrofie

Prezes Stowarzyszenia Filmowców Rumuńskich, reżyser Ion Popescu-Gopo, reżyser Mircea Moldovan i aktorzy Maria Ploaie i Silviu Stanculescu przybyli do Polski w końcu kwietnia z okazji Dni Kultury Rumuńskiej zorganizowanych w związku z obchodzoną uroczyście w Rumunii setną rocznicą odzyskania niepodległości. Obejrzeliśmy trzy nowe filmy wytwórni w Bukareszcie: „Pintea" reż. Mircei Moldovana, „Osąd" reż. Sergiu Nicolaescu i „Czerwone jabłka" reż. Alexandru Tatosa.

Goście poinformowali nas szczegółowo o dotkliwych stratach, jakie poniosła rumuńska kultura podczas trzęsienia ziemi na początku marca br. Zginął między innymi jeden z najwybitniejszych aktorów rumuńskiego kina i teatru, Toma Caragiu. Ponieśli śmierć pisarze i scenarzyści Nicolae Stefanescu i Alexandru Ivasiuc, a także wybitny scenograf Liviu Popa, twórca oprawy plastycznej wielkiego widowiska „Kolumna Trajana" i kilkudziesięciu innych filmów. Nie żyje znany reżyser – dokumentalista Alexandru Bocanet.

W akcji ratunkowej prowadzonej przez kilkanaście dni na terenie Bukaresztu uczestniczyło wielu pracowników kinematografii. Do dyspozycji ekip ratowniczych oddano sprzęt oświetleniowy – reflektory i agregaty. Kaskaderzy ze studia Buftea uratowali wiele osób uwięzionych w ruinach; jeden z najwybitniejszych – Teodor Stavru – zginął w czasie akcji ratunkowej.

Od pierwszego momentu operatorzy rejestrowali na taśmie przebieg wydarzeń. Na taśmie zapisane zostały rozmiary zniszczeń, a także ofiarność, hart ducha, solidarność, z jaką mieszkańcy Bukaresztu nieśli pomoc ofiarom kataklizmu. W tej chwili trwają ostatnie prace nad montażem pełnometrażowego filmu dokumentalnego o trzęsieniu ziemi.

Mimo licznych strat kinematografia rumuńska wyszła obronną ręką z katastrofy. Studia położone na północnych przedmieściach miasta, nad jeziorem Buftea, zostały tylko nieznacznie uszkodzone i nadal pracują. Obecnie w Rumunii powstaje rocznie około 22 – 25 pełnometrażowych filmów fabularnych dla kin, 7 do 10 filmów dla telewizji i ponad 200 krótkometrażówek dokumentalnych i animowanych. Dzięki nowoczesnemu wyposażeniu ateliers, co roku goszczą w nich liczne ekipy zagraniczne, którym Rumuni świadczą usługi i udostępniają wspaniałe plenery swego kraju. Co roku powstaje też kilka filmów we współprodukcji z innymi kinematografiami: w 1976 r. były to m.in. film „Matka" reż. Elisabety Bostan realizowany wspólnie z Francuzami oraz rumuńsko-włosko-amerykańskie „Gniazdo salamander" realizowane częściowo w Maroku przez reż. Mirceę Dragana, z Richardem Johnsonem w głównej roli. Ostatnio nasi bukareszteńscy przyjaciele zaproponowali realizację filmu rumuńsko-polskiego na temat ewakuacji polskiego złota we wrześniu 1939 r. przez rumuńskie terytorium.

Przedstawiliśmy w Polsce filmy – powiedział reż. Mircea Moldovan – *mówiące o trzech różnych epokach życia naszego narodu. „Pintea" jest kostiumową balladą opowiadającą o ludowym powstaniu Wołochów przeciw Austrii w XVIII w. „Osąd" rozgrywa się w okresie międzywojennym i jest filmem politycznym; jego bohater poddany zostaje trudnej próbie charakteru i postawiony przed koniecznością wyboru drogi życiowej. „Czerwone jabłka" – debiut reżysera teatralnego Alexandru Tatosa – ukazuje współczesne środowisko lekarzy i problemy związane z odpowiedzialnością za cudze życie.*

Silviu Stanculescu, Maria Ploaie, Mircea Moldovan

Poznań 77

Złote Koziołki tylko dla „Awarii"

Nie przyznano w tym roku „Złotych Koziołków" – głównej nagrody Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu – dla filmu fabularnego. Spośród autorów filmów zgłoszonych do konkursu jury wyróżniło II nagrodą **Jadwigę Kędzierzawską** (współscenarzystka i reżyser) oraz **Jerzego Łukaszewicza** (współscenarzysta i operator) za film „Muchołap" zrealizowany w łódzkiej wytwórni „Se-Ma-For". Dwie nagrody trzecie otrzymali: **Anna Sokołowska** (współscenarzystka i reżyser) oraz **Irena Jurgielewiczowa** (współscenarzystka i autorka adaptowanej książki) za film „Inna" (Zespół Filmowy „Kadr"), a także **Aleksander Minkowski** (scenarzysta) i **Stanisław Jędryka** (reżyser) za odcinek „Powroty" telewizyjnego serialu „Szaleństwa Majki Skowron" (Zespół Filmowy „Silesia"). „Złotymi Koziołkami" wyróżniono animowany film „Awaria" reż. **Krzysztofa Kiwerskiego** (Studio Filmów Animowanych w Krakowie). „Srebrne Koziołki" otrzymali scenarzysta **Lechosław Marszałek** i reżyser **Józef Ćwiertnia** za film „Reksio Swat" (SFR w Bielsku-Białej), zaś dwie nagrody trzecie przypadły **Zbigniewowi Rybczyńskiemu** za realizację filmu „Lokomotywa" (wytwórnia „Se-Ma-For") oraz **Wojciechowi Wieczorkiewiczowi** z tej samej wytwórni za realizację filmu „Nocna ucieczka".

KULTURA FILMOWA

„Czytelnia lektur" w Białymstoku

Kino „Studio" w Białymstoku realizuje inicjatywy nauczycieli, prowadzących humanistyczne przedmioty fakultatywne w liceach. W pierwszym kwartale bieżącego roku została tu powołana eksperymentalnie „czytelnia lektur filmowych", na razie prezentująca w każdy wtorek na pierwszym seansie filmowe adaptacje lektury szkolnej. Ośrodek Kultury Filmowej przy OPRF, który sprawuje patronat merytoryczny nad imprezami studyjnymi, udziela zainteresowanym informacji bibliograficznych i udostępnia potrzebne materiały, ułatwia kontakty z twórcami, krytykami i pracownikami naukowymi. Chcąc rozszerzać te kontakty Ośrodek Kultury Filmowej przedstawił Kuratorium Oświaty i Wychowania projekt powołania w szkołach – bez administracyjnego wyznaczania, na zasadzie dobrowolności – pełnomocników dyrekcji do spraw wykorzystania filmu w szkole. Pełnomocnicy ci rekrutowaliby się spośród nauczycieli zainteresowanych wykorzystaniem filmu w pracy dydaktyczno-wychowawczej. Stosunkowo łatwo można by zapewnić im możliwość kształcenia się i pomoc w samokształceniu w zakresie wiedzy o filmie i metodyce pracy z filmem. Ośrodek Kultury Filmowej przy współpracy Instytutu Kształcenia Nauczycieli i Badań Oświatowych planuje zapewnić pomoc merytoryczną i metodyczną szkołom poprzez: organizowanie seminariów i kursów dla nauczycieli z zakresu wiedzy o filmie, kierowanie nauczycieli na imprezy i seminaria filmowe w okresie wakacyjnym, przygotowanie publikacji metodyczno-programowych oraz organizowanie projekcji nowości filmowych przydatnych do realizacji programu szkolnego, połączonych z dyskusją. (St. M.)

Na okładce:

TADEUSZ BOROWSKI

w filmie „Gdzie woda czysta i trawa zielona" Bohdana Poręby *(recenzja na str. 7)*

Fot. Jerzy Troszczyński

Problem psychologiczny, moralny, społeczny

„Premia" Siergieja Mikaeliana

KAZIMIERZ ŻYGULSKI

Przemiany pracy i przemiany filmu

Dyskusja wokół tematu pracy w filmie ma bardzo starą metrykę; nieraz już, po gorących sporach, wyczerpywała się jakby i zacichała na lata, aby niespodziewanie znowu odżyć, znowu pasjonować zarówno samych twórców jak i ludzi śledzących krytycznie perypetie współczesnej kinematografii.

Można sądzić, iż przyczyną tych nawrotów, dla niektórych nieoczekiwanych, jest prosty w istocie fakt, iż w naszych czasach zmieniają się i praca, i film, powstają nowe sytuacje, nowe relacje i zapotrzebowania, stąd płynie konieczność nowych przemyśleń i wymiany poglądów.

Wśród wielu tematów preferowanych przez sztukę filmową praca ludzka nigdy nie była ukochanym dzieckiem, częściej patrzono na nią jak na mało obiecującego pasierba, nudnego i kłopotliwego. Równocześnie od zarania filmu przekonano się, iż właśnie kamera potrafi lepiej pokazać, udokumentować pracę, a więc pewien proces, działanie, ruch, aniżeli jakikolwiek inny warsztat twórczy. Pierwszych widzów filmowych fascynowały zdjęcia pracujących urządzeń, maszyn, ruchy i twarze ludzi. Dziś są to już materiały archiwalne, wpłynęły one niewątpliwie na słynne filmy lat trzydziestych, w rodzaju dzieł Chaplina czy René Claira, w których rysowali oni problemy cywilizacji maszyn i przemysłu, nieraz w groteskowej lub demonizowanej formie, wpłynęły także na twórców filmu radzieckiego. Nietrudno zresztą zarówno w filmowej apoteozie jak i karykaturze ówczesnej pracy przemysłowej znaleźć odbicie wielkich problemów i dyskusji artystycznych charakterystycznych dla pierwszej ćwierci naszego wieku. Idee futuryzmu, fascynacja miastem i ruchem, maszyną i tezami proletkultu, wizje robotów i ludzi-robotów, przeobrażenie humanistów i poczucie absurdu surrealistów inspirowały tych reżyserów, którzy w filmie głosili hymny nowoczesnej pracy, jak i tych, którzy widzieli ją jako przymusowy kołowrót, bezduszny i poniżający człowieka, rodzący jego alienację.

Mimo iż od tego czasu wiele już upłynęło wody, a inne uczucia i tematy – wojny czy sensu ludzkiej egzystencji – dominowały w sztuce filmowej, obraz maszyny w ruchu, pędzących kół, twarzy spawaczy i wylewanej surówki pozostał i utrwalił się. Zadomowił się on, dzięki swej fotogeniczności, w kronice i dokumencie, rozrastał w fabularnych produkcyjniakach, wreszcie stał się nieodłącznym elementem programów telewizyjnych. Stokrotnie krytykowany i wyśmiewany, wykazuje ogromną odporność i żywotność, tworzy stereotyp zarówno widzenia jak i myślenia.

Tymczasem staje się coraz bardziej jasne, iż wielkie problemy współczesnej pracy ludzkiej w małym tylko stopniu związane są z jej zewnętrznym obrazem, z widokiem wirujących kół zębatych. W rzeczywistości praca tworzy dziś kompleks problemów, z których najważniejsze dotyczą stosunków między ludźmi, określają rolę i miejsce człowieka w społeczeństwie, łączą się z jego poczuciem godności i ambicjami, z sukcesami i porażkami, jego przekonaniem o własnej wartości. Film, jak żadna inna sztuka, czerpie i czerpać musi z realnego życia, wyczuwać i reagować na jego przemiany, dotrzymywać kroku ich rytmowi i kierunkowi.

Spójrzmy jak wyglądają dziś te realne przemiany w dziedzinie pracy ludzkiej. Jeszcze lat temu dziesięć pozornie wydawało się, iż najbardziej rozwinięte przemysłowo społeczeństwa zachodnie rozwiązały już praktycznie wszelkie problemy pracy i że cały ciężar ich życia przesuwa się w stronę czasu wolnego, konsumpcji, rozrywki. W tym „społeczeństwie obfitości ery postindustrialnej", jak to określali szeroko reklamowani teoretycy, nie praca lecz czas wolny i miejsce w nim stanowić ma podstawowy problem jednostki. Poglądy te znalazły barwne odbicie w tamtejszej kinematografii. Bohaterowie znanych i nagradzanych filmów, ba – całych „nowych fal" przeżywali przygody i dramaty, szukali wrażeń, uczuć i sukcesów, boleśnie nieraz odczuwali swój los, lecz rozwijał się on poza kręgiem spraw pracy, jak gdyby ich w ogóle ona nie

ciąg dalszy na str. 4

ciąg dalszy ze str. 3

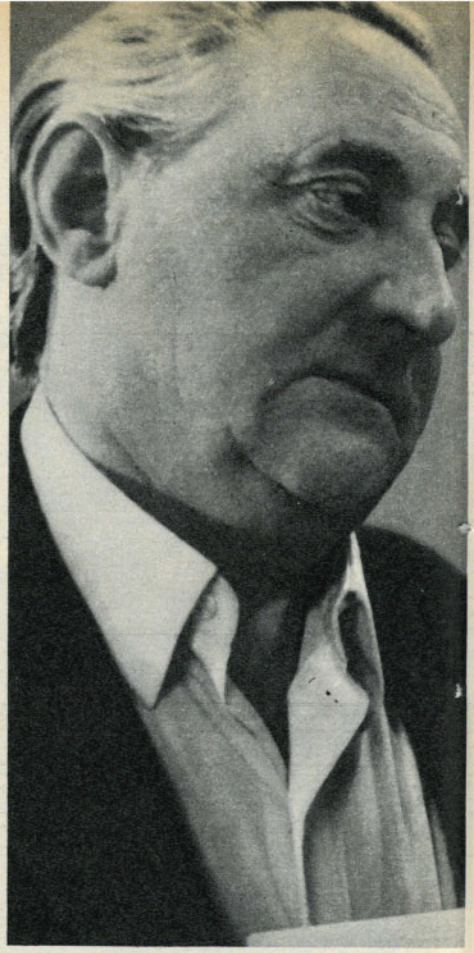
dotyczyła. Mimo iż obraz ten nigdy nie odpowiadał żadnej społecznej rzeczywistości, jeśli pominąć środowiska próżniaków, którym bogactwo pozwala żyć z cudzej pracy, był akceptowany, gdyż dobrze odzwierciedlał masowe nadzieje żywione w okresie wielkiej koniunktury, nadzieje podsycane w krajach kapitalistycznych szeroką propagandą, której tubą stawały się wszystkie kanały kultury masowej. Na tysiąc sposobów, wprost i pośrednio udowadniano w nich odbiorcom, iż zajmować się powinni swymi przyjemnościami, których w takim nadmiarze dostarcza im rynek, widzieć życie jako wczasy, które trzeba sobie dobrze zorganizować przy pomocy wykwalifikowanych specjalistów, a resztę należy pozostawić trosce menadżerów. Oni to przejmują odpowiedzialność za nasz dzień powszedni, dając w zamian coraz dłuższy i atrakcyjniejszy weekend, czas prawdziwego życia.

Kryzys ekonomiczny, jaki dotknął w ostatnich latach świat, rozwiał te złudzenia. I to nie tylko dlatego, iż minęła prosperity, zaczęły się trudności, inflacja i masowe bezrobocie, lecz także dlatego, iż sama koncepcja „cywilizacji czasu wolnego i konsumpcji", jak ją określano, okazała się mitem. Rozpadły się hałaśliwe grupy i grupki, w których upatrywano, zwłaszcza jeśli się do nich przyłączała młodzież, zalążki nowej kultury; problem pracy i jej wszechstronnego znaczenia wynurzył się z cienia, w którym go pogrążono. Dziś strach przed bezrobociem ciąży nad całym pokoleniem młodzieży bogatych krajów Zachodu; pełne obaw i frustracji żąda ono nie dodatkowej zabawy, lecz gwarancji przyszłej pracy.

Badania społeczne świadczą, iż bezrobotni, nawet wtedy, gdy wypłacany im zasiłek jest tak duży, iż pozwala na względnie wysoką stopę życiową, nie tylko nie radują się z tego przymusowego czasu wolnego, lecz załamują psychicznie, tracą poczucie własnej wartości. Skądinąd wiemy także, iż niezależnie od ustroju, a w miarę starzenia się demograficznego społeczeństw, narasta problem emerytów. Wysokość ich materialnego zabezpieczenia to tylko połowa zagadnienia; odejście z pracy pozostawia często człowieka w pustce, przygnębia go, odbiera mu poczucie sensu jego istnienia.

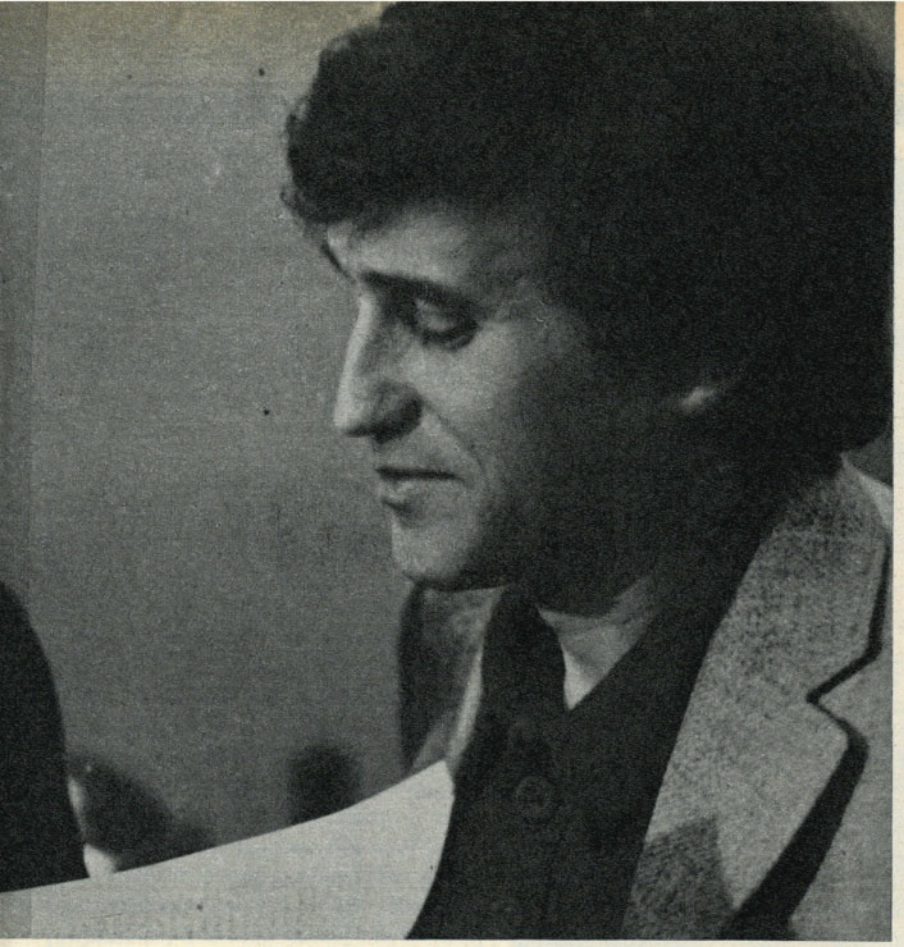
Ale i w samej organizacji pracy zachodzą wyraźne zmiany. W wielu krajach coraz ostrzej formułowane są żądania jej humanizacji, nawet wtedy, gdy jest wysoko wynagradzana. Programy polityczne upatrują drogę niezbędnych reform na drodze restytucji godności pracy; niedawno z taką tezą wystąpił m.in. prezydent Francji Giscard d'Estaing. Znaczne sukcesy lewicy, zanotowane ostatnio w wyborach w krajach Europy Zachodniej wskazują, iż partie głoszące hasła, w których praca ludzka traktowana jest jako podstawowa wartość życia jednostki i zbiorowości, znajdują coraz szersze oparcie w opinii publicznej.

Byłoby jednak błędem sądzić, iż jedynie bogate społeczeństwa kapitalistyczne, czy też tzw. Trzeci Świat z jego nędzą, posiadają problemy pracy, a społeczeństwa socjalistyczne są od nich wolne. Wystarczy przypomnieć ile miejsca w naszej krajowej publicystyce zajęła w ostatnich latach dyskusja na temat kariery zawodowej, jej cech i znaczenia, kryteriów ocen. W dyskusji tej ujawniły się masowe zainteresowania i pasje, które niewątpliwie zadecydowały także o powstaniu tak popularnych seriali jak „Dyrektorzy" czy „Czterdziestolatek", jak i filmów fabularnych obecnie tak gwałtownie dyskutowanych – „Barw ochronnych" i „Człowieka z marmuru". Kariera zawodowa, kariera w pracy i poprzez pracę to przecież ten typ osiągnięć, jednostki czy zespołu, który z natury rzeczy odgrywać powinien ogromną rolę w życiu społeczeństwa socjalistycznego. Ale jak to jest naprawdę z tą karierą? Jak



Czym jest kariera zawodowa?

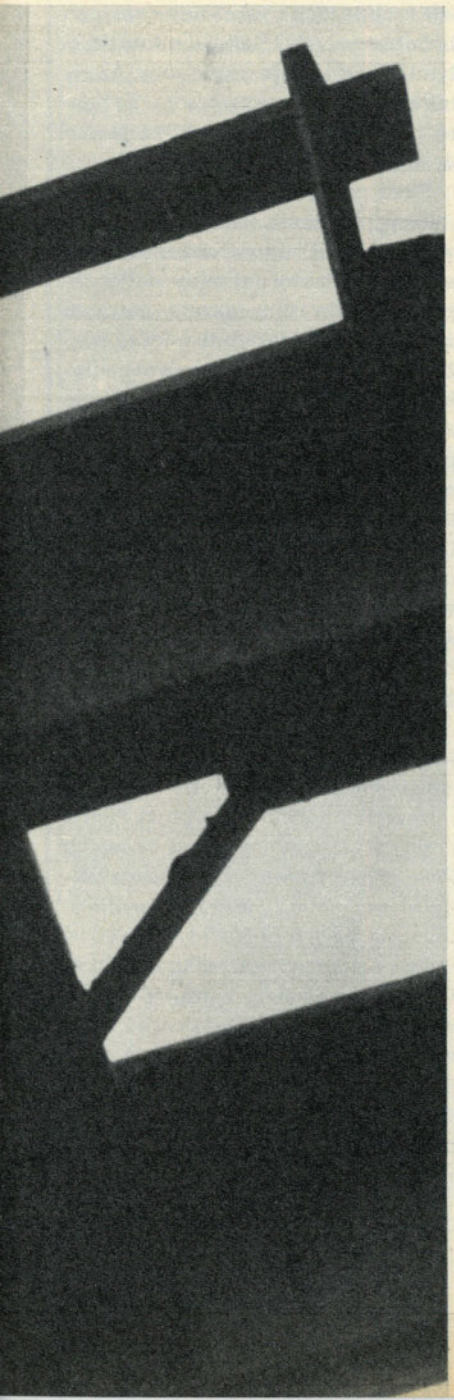
się ją osiąga i ile się za nią płaci, jak realnie przebiega praca zawodowa w różnych środowiskach, od nauko-



„Dyrektorzy" Zbigniewa Chmielewskiego

wego do fabrycznego, praca widziana przede wszystkim jako więź, forma kontaktu z innymi ludźmi.

„Chudy i inni" Henryka Kluby



Pytania te, na które dawniej odpowiedź wydawała się oczywista, dziś niepokoją. Wyraz tych niepokojów widzimy w filmach z wielu krajów socjalistycznych, jakie do nas obecnie docierają. Przenosząc zainteresowanie ze świata rzeczy, maszyn, towarów i produkcji na świat ludzki, film podejmuje temat pracy znacznie głębiej aniżeli to udawało się futurystom, czy proletkultowcom oraz ich duchowym następcom. Praca w tym ujęciu to przede wszystkim problem psychologiczny, moralny, społeczny i kulturalny; jej technika, jej obraz mechaniczny stanowi jedynie tło, które nie powinno nigdy dominować, przesłaniać spraw istotnych. Produkować rzeczy może także automat, wykonywać pracę mechaniczną może zwierzę czy motor; pracować świadomie, w humanistycznym sensie, mogą tylko ludzie. Podejmując temat pracy film odkrywa dziś i przedstawia nie prawdę fizycznego ruchu i wysiłku, celowej organizacji wytwarzania i wyników produkcyjnych, lecz prawdę o stosunkach ludzi między sobą i ich stosunku do siebie samych. Tak potraktowany obraz pracy staje się nagle złożony i trudny, jego bohaterowie nie nudni, banalni czy papierowi, lecz dramatyczni, przejmujący, a nawet tragiczni. Jego podjęcie, jak uczy doświadczenie bieżące, zarówno w naszym kraju jak i innych krajach socjalistycznych, rokuje szeroki oddźwięk wśród widowni, ale także ściąga nieuniknioną krytykę. Reprezentują ją nieraz ci, którzy przywykli do dawnego stylu pokazywania pracy, co więcej uważają go wciąż za cenny, krzepiący, a nawet awangardowy. Ale dzisiejszy konserwatyzm często występuje w kostiumie wczorajszej awangardy.

Praca ludzka szuka dziś w realnym świecie swych nowych dróg, przystosowuje się do potrzeb i oczekiwań współczesnego człowieka, jest to proces niełatwy, a często bolesny – film idzie za tymi przemianami, ujawnia ich genezę, ich mechanizmy – jest to jego prawo i obowiązek.

KAZIMIERZ ŻYGULSKI

Stary kostium

Stary, tak stary, jak film amerykański, klasyczny schemat – samotny człowiek walczy ze złem, bezprawiem, zbrodnią i korupcją. Schemat sprawdzony setki, czy nawet tysiące razy. Do tego pomysłowy scenariusz, dobre aktorstwo, sprawna reżyseria. W sumie jednakże coś tu jest nie tak. „Serpico" Sidneya Lumeta pozostawia jakieś niejasne uczucie niedosytu.

A przecież wcale nie jest to produkt standardowy. Reżyser zadbał, by historia była wiarygodna, bohater, policjant-hippis, jest wielce niebanalny, film mówi niejedno o rzeczywistych mechanizmach korupcji. Krótko mówiąc, nie mamy do czynienia z utworem sensacyjnym jakich wiele.

Mam wrażenie, że wchodzi tutaj w grę klasyczny wypadek dzieła nie utrafionego. Z pozoru były wszelkie przesłanki sukcesu, sukces się jednak nie zdarzył. Być może kolejny klasyczny gatunek filmowy zdradza objawy śmiertelnej choroby.

Przed kilkunastu laty umierać zaczął western. Pojawiły się wówczas próby ratowania czcigodnego gatunku. Antywestern, nowy western, western psychologiczny, western historyczny, a nawet western erotyczny. I nic. Najbardziej ambitne poczynania oddawały gatunkowi niedźwiedzią przysługę. Okazało się, że końska opera źle znosi i realizm historyczny, i próby psychologicznego pogłębiania.

Z pozoru Serpico to postać najzupełniej klasyczna. Samotnie walczy ze złem, tak jak przed nim walczyły tysiące samotnych szeryfów, prywatnych detektywów, adwokatów, czy nawet policjantów. Jest tylko jedna różnica. Inne jest zło, z którym przyszło się zmagać bohaterowi filmu Lumeta.

Przez kilka dziesiątków lat zło w filmie amerykańskim było sprawą jednostek. Oczywiście, postaci sprzedajnych polityków czy skorumpowanych policjantów pojawiały się raz po raz. Jeśli jednak zdarzali się podli politycy, to instytucje polityczne były czyste, jeśli bywali zbrodniczy policjanci, to sama policja była poza wszelkim podejrzeniem. Ameryka długo wierzyła w doskonałość własnych instytucji.

Jest w „Serpico" niezmiernie doniosła scena. Oto okazuje się, że policjant uważany za szczególnie zajadłego łapówkarza, sam z siebie nie ma szczególnej ochoty brać łapówek. Bierze, bo wszyscy biorą, bo nie biorąc, musiałby się wszystkim przeciwstawić. Zło nie jest tu zatem sprawą jednostki, zło ma charakter instytucjonalny.

Postawiwszy w ten sposób kwestię, Lumet wyszedł naprzeciw niepokojom, których Ameryka doświadcza coraz częściej. I nie bez powodów. Skoro prezydent nadużywał władzy, czemu policja ma być wolna od tego rodzaju rzeczy? Kiedy się jednak powiedziało A, trzeba powiedzieć i B. Kiedy zło nabiera charakteru instytucjonalnego, jednostki, nawet najlepsze, nawet najuczciwsze, nawet najdzielniejsze, nie mają żadnego znaczenia.

W filmie Lumeta raz po raz słyszymy o uczciwych ludziach na wysokich stanowiskach. Bezwzględnie uczciwy jest jakoby zastępca szefa policji. I nic. Korupcja trwa dalej. Uczciwi są burmistrz i jego doradca, a policja jak wymuszała łapówki, tak wymusza je dalej.

Jest więc w filmie Lumeta jakieś zasadnicze pęknięcie. Zupełnie nową chorobę próbuje się leczyć starymi medykamentami. Na raka Lumet proponuje aspirynę.

Oczywiście, wszystko to nie jest tak proste. Reżyser doskonale zdaje sobie sprawę, że zwycięstwo bohatera jest pozorne, finał zaś filmu naznaczony jest głębokim pesymizmem. W sumie jednakże ten pesymizm nic nie zmienia, więcej, sprawia, że film jest nie utrafiony. Jedni widzowie wychodzą z kina rozczarowani, że raz jeszcze nie spełniła się bajka o odważnym samotniku, który pokonał zło, rozczarowanie innych wynika stąd, że spraw najważniejszych film ledwie dotknął. To ładnie, że pokazano zło, ale ten rodzaj zła domaga się szczegółowej analizy. Jak powstało? Jak działa naprawdę? Jak jest możliwe? Jakie ma źródła społeczne i polityczne?

Niezależnie więc od tego, czego oczekuje od kina, niemal każdy widz wychodzi z „Serpico" z uczuciem niedosytu. Starej bajki nie było, ale nowa prawda też nie została ujawniona. Dla nowych spraw stary kostium okazał się za ciasny.

JERZY NIECIKOWSKI

CZTERDZIESTOLATEK ZNAD SEKWANY

KARIERA NA ZLECENIE (Le mouton enragé). Reżyseria: Michel Deville. Wykonawcy: Jean-Louis Trintignant, Romy Schneider, Jean-Pierre Cassel, Jane Birkin i inni. Francja–Włochy, 1974

Jak powstał termin ,,nowa fala''? W 1957 roku rozpisano ankietę adresowaną do Francuzów w wieku 18–30 lat. Pytania dotyczyły poglądów na pracę zawodową, rodzinę, szczęście, cele życiowe, problemy społeczne i polityczne. Odpowiedzi przyniosły obraz młodego człowieka, obojętnego wobec ideałów, pełnego dystansu wobec polityki, religii, rodziny, zasad moralnych, tradycji historycznej i kulturalnej – jednocześnie zaś znakomicie odnajdującego własne miejsce w systemie. ,,Sensem mojego życia jest po prostu uzyskanie wszystkich możliwych płynących zeń korzyści'' – to charakterystyczna odpowiedź. Ich wybór ukazał się drukiem w roku 1958, w książce ,,Nowa fala''. Potem dopiero termin ów zaanektowała kinematografia.

Przypominam te fakty, gdyż ,,Kariera na zlecenie'' Michela Deville jest przede wszystkim gorzką kpiną z dzisiejszych czterdziestolatków, możliwe że i z samego reżysera. Deville – rocznik 1931 – debiutował w roku 1958. ,,Kariera'' to jego czternasty film, zarazem pierwszy o jakim takim ciężarze gatunkowym, co zresztą w dużej mierze wydaje się zasługą scenarzysty, Christophera Franka, autora znanej powieści ,,Noc amerykańska''. Reżysera bowiem – jak szczerze wyznał – najbardziej interesowała wariacja psychologiczna na motywie Pigmaliona: człowiek z pewnych względów ograniczony w ruchach patronuje karierze przyjaciela, po czym – wskutek narastającego poczucia bezsilności – usuwa się ze sceny. Na szczęście w filmie ów dramat jest sprawą marginalną, służy jedynie zawiązaniu i rozwiązaniu akcji.

Umówmy się na wstępie: kariera Nicolasa Malleta ma tyle wspólnego z karierami bohaterów Balzaka czy Maupassanta, co np. Aleksandra z ,,Przekroju'' z Aleksandrem Macedońskim. Deville nie zamierza przerazić ogromem łajdactw i stopniem odczłowieczenia karierowicza, lecz uśmiechem pogardy kwituje małość samego celu, zarazem małość pokolenia nowej fali. Przecież rysunek postaci jest tu przejaskrawieniem znanych schematów, a aktorzy pełnią funkcję symboli. Zdradzany mąż – Michel Vitold (rocznik 1915) i wyrachowany politykier – Georges Wilson (1921) reprezentują stary świat, w którym wszystko miało swą wartość i cenę. Sfrustrowany ,,zleceniodawca'' – Cassel (1932) i superkoncentrat pospolitości, jakim jest ,,zleceniobiorca'' – Trintignant (1930) – to bezideowa generacja nowej fali. Niewierna żona – Romy Schneider (1938) – pokolenie nauczone przez Bardotkę potrzeby miłości. Salonowa lwica – Florinda Bolkan (1941) – to wyłącznie ,,maszyna erotyczna''. Wreszcie prostytutka o gołębim sercu, którą Jane Birkin (1947) wygrywa na jednej nucie kobiety-dziecka, przedstawia dzisiejszą młodzież, kompletnie pozbawioną drogowskazów. Umowność tego obrazu świata – ludzi i akcji – podkreśla łagodna muzyka Saint-Saënsa, która nie mogłaby towarzyszyć bezwzględnej walce.

Bo też, co wyraża oryginalny tytuł filmu – ,,Zbuntowany baran'', bohaterowie budzą się po dwudziestu latach sennego dreptania w stadzie. Mallet, szary urzędniczyna przełamuje swą nieśmiałość i odzywa się na ulicy do dziewczyny. Nie wie, że trafił na prostytutkę, więc jej uśmiech przekonuje go o własnych wielkich możliwościach. Opowiada o tym Fabre'owi podrzędnemu pisarzynie, który szuka pomysłu na wspaniałą powieść i projektuje przyjacielowi – wykorzystując jego euforię – karierę. Dla Fabre'a jest to więc eksperyment, badanie granic ludzkiego zbydlęcenia, a powodzenie Malleta jest mu w gruncie rzeczy obojętne. Natomiast Malletowi chodzi nie o karierę, lecz – o sukces.

Różnica trudna może do uchwycenia u nas, gdzie ,,kariera'' oznacza ciągle zdobycie pozycji zawodowej, samochodu, mieszkania czy atrakcyjne wyjazdy zagraniczne, słowem – wiąże się z pojęciem ,,awansu''. Tymczasem na Zachodzie rywalizacja uważana jest za szkodliwą dla zdrowia psychicznego, a pojęcie ,,sukcesu'' dotyczy nie stanowiska, lecz spędzania czasu wolnego od pracy. Mallet stawia sobie określony cel: być bogatym i spać z wieloma kobietami. I słyszeć, że jest podobny do Steve McQueena. Są to plany na miarę własnej pozycji społecznej – naszego bohatera satysfakcjonuje miłość prostytutki i jest on przestraszony, kiedy ma odwiedzić żonę profesora. To Fabre przesuwa Malleta o kilka stopni w stratyfikacji społecznej.

Finał przynosi ostateczną kompromitację pokolenia. Pisarz zadławia się walką o swój sukces, zaś uwolniony od niego redaktor naczelny Mallet doprowadza do ruiny gazetę, po czym żeni się z eks-prostytutką, która zdążyła zostać wdową po bogatym politykierze. Kariera mu już niepotrzebna: zadomowiony w wielkim świecie, ma pieniądze i nieograniczone niemal możliwości towarzysko-łóżkowe. Wysłanie ,,dziewczynki'' z bistro do restauracji okazało się krokiem genialnym, wyznanie ,,lwicy'', że jest traktowana instrumentalnie – drugim. Awans jest mniej więcej taki, jak gdyby baran dostał dzwoneczek na wstążeczce na szyję.

Często spotykamy się w kinie z bezideowością i ogólnym letargiem umysłowo-emocjonalnym francuskiego mieszczucha, czy będzie nim Noiret (1931) w ,,Zegarmistrzu od Świętego Pawła'' czy chłopak w ,,Tomaszu'' 24-letniego Diona. ,,Kariera'' Deville'a, mimo iż na poły baśniowa, przynosi rodzaj diagnozy: w wysoko rozwiniętym społeczeństwie konsumpcyjnym w człowieku obumierają cechy ludzkie. Nie jest to diagnoza nowa – ale może po raz pierwszy pozostawiona w sposób tak bezlitosny i wymierzona bezpośrednio w pokolenie Chabrola (1930) i Truffauta (1932).

JACEK TABĘCKI

Gdzie woda czysta...

GDZIE WODA CZYSTA I TRAWA ZIELONA. Reżyseria: Bohdan Poręba. Wykonawcy: Tadeusz Borowski, Alicja Jachiewicz, Zygmunt Malawski, Zygmunt Maciejewski i inni. Polska, 1977

Nowy film Bohdana Poręby ,,Gdzie woda czysta i trawa zielona'' w oczywisty sposób podejmuje wątki z filmu ,,Linia'' Kazimierza Kutza, z ,,Blizny'' Krzysztofa Kieślowskiego, po części także z ,,Człowieka z marmuru'' Andrzeja Wajdy, pozostając do nich w polemice artystycznej i ideowej. Podobieństwa do ,,Linii'' są dostrzegalne na pierwszy rzut oka. W obu utworach głównym bohaterem jest sekretarz partii w prowincjonalnym miasteczku. Ma przeciwko sobie zorganizowaną klikę miejscowych notabli i podejmuje z nią walkę w imię dobrze pojętego sprawowania władzy, oczyszczenia życia publicznego ze wszystkich niesnasek, zakłamania, prywaty. Jednakże Kutz uprościł sobie sprawę. Jego film w gruncie rzeczy ociera się tylko o pewne konflikty administracyjne i polityczne. O klice i jej machinacjach szkodliwych dla miasteczka i mieszkańców sporo się mówi, ale rzadko pokazuje ją w działaniu. Dzięki czemu ,,Linia'' najciekawsza jest tam, gdzie wkracza w sferę rozważań moralnych i obyczajowych. Sekretarza partii bardziej poznajemy w jego życiu intymnym niż publicznym, a głównym problemem pozostaje: czy powinien żyć dalej z niekochaną żoną, czy raczej związać się z piękną i młodą kochanką. Końcowe przejście bohatera przez rynek miasteczka ma więc raczej charakter wyzwania obyczajowego niż ideowego, choć trzeba przyznać, że obie te sfery w jakiś sposób wzajemnie na siebie oddziałują.

Poręba unika daleko idącej analizy życia rodzinnego swego bohatera. Jan Kuriata jest przede wszystkim wykonawcą określonych zadań partyjnych, najpierw obserwujemy go w działaniu, na posiedzeniach egzekutywy, w czasie gdy podejmuje istotne dla rozwoju miasteczka decyzje, dopiero później, jakby dla rozładowania dramatycznych, nabrzmiałych sytuacji widzimy go w domowych pieleszach. Takie ustawienie bohatera przesądza o głównym konflikcie filmu, który jest natury ideowej, politycznej. Sekretarz obejmuje swą funkcję w miasteczku, w którym niegdyś się wychował, w momencie, kiedy jego poprzednicy kolejno tracili zaufanie otoczenia do sposobu wykonywania przez nich władzy, na czym cierpiał przede wszystkim autorytet partii. Zaprzepaszczono również szanse rozwoju gospodarczego regionu. Zjawiając się w Grodowie Kuriata jest pełen szlachetnych i twórczych intencji. Nie wie jednak jak wytrawnych i sprytnych ma przeciwników wewnątrz samej egzekutywy partyjnej i owa nieświadomość doprowadzi go do posunięć niewłaściwych, a często nawet zaskakująco szkodliwych, które obrócą się przeciwko niemu, przeciwko sprawowanej przez niego władzy.

Rozbieżność pomiędzy szlachetnymi intencjami a wątpliwej wartości skutkami czynów jest dość częstym tematem polskich filmów. Znajdziemy ją nie tylko w filmie ,,Gdzie woda czysta i trawa zielona'', lecz także w ,,Bliźnie''. Kieślowski poszedł jednak w swoim utworze tropami pewnych tradycji romantycznych, gdzie jednostka silna i energiczna pozostaje w opozycji wobec otoczenia, bezwolnego i biernego. Kryzys zaufania, zmierzch ideałów jawią się w takich przypadkach głównie w kategoriach psychologicznych i centralnym problemem pozostają zwykle wewnętrzne przeżycia bohatera. O Bednarzu z ,,Blizny'', przejmująco zagranym przez Franciszka Pieczkę, wiemy o wiele więcej niż o kimkolwiek z jego otoczenia, bo każdy partner staje się tylko tłem skomplikowanych dramatów człowieka, którego decyzje gospodarcze i administracyjne rozminęły się z rzeczywistym odczuciem i potrzebami społeczeństwa.

Film ,,Gdzie woda czysta i trawa zielona'' unika tego rodzaju uproszczeń, przy czym wyraźniejsze jest to być może w scenariuszu, w materiale tworzywa, niż w końcowej realizacji. Nie lekceważąc psychologicznego portretu głównego bohatera autorzy filmu starają się wszakże ukazać Kuriatę przede wszystkim w sytuacjach społecznie i politycznie wyraziście określonych. Dlatego przejmujący staje się finał filmu, w którym sekretarz nie jest romantycznym indywidualistą górującym nad otoczeniem, a jedynie jednym z partnerów wielkiego dialogu o skutecznym sprawowaniu władzy. Jest wreszcie w tak zarysowanej sytuacji politycznej miejsce na wyrazisty i zróżnicowany kolektyw robotniczy, który nie tyle słucha i wykonuje rozkazy, ile zgodnie z sytuacją naszej rzeczywistości stawia postulaty i decyduje o prawidłowym funkcjonowaniu życia politycznego, społecznego, gospodarczego.

Spojrzenie autorów filmu ,,Gdzie woda czysta i trawa zielona'' jest spojrzeniem na współczesność ostatnich lat – historycznym, konkretnym, unikającym mglistych abstrakcji. Dlatego sugestywny jest dramatyczny układ pomiędzy jednostką i otoczeniem, sprawa odpowiedzialności każdego człowieka, obojętnie jaką wykonuje władzę, wobec innych. Szlachetny Birkut z ,,Człowieka z marmuru'' ginął gdzieś w pomroce dziejów, przywalony niesprawiedliwością czy też bezwolnością otoczenia. W filmie Poręby bohaterowie, zwłaszcza ci, którzy wywodzą się z klasy robotniczej, nie muszą zdobywać się na ,,odchodzenie w niepamięć''. Są bowiem podmiotem kształtującym rzeczywistość i historię. Tak jak sami zadecydują – będą żyć i pracować, rozliczać się ze swych sukcesów i porażek.

Spór na temat filmu współczesnego trwa, coraz wyraźniej precyzują się ideowe i polityczne kryteria spojrzenia na rzeczywistość. Autorzy filmu ,,Gdzie woda czysta i trawa zielona'' dorzucili tu własny i brzmiący niefałszywie głos w dyskusji.

JANUSZ SKWARA

Rewolucja i złoto Ardybaszu

WYPRAWA PO ZŁOTO (Propawszaja ekspiedicija). Reżyseria: Wieniamin Dorman. Wykonawcy: Nikołaj Grińko, Wachtang Kikabidze, Jewgienija Simonowa i inni. ZSRR, 1975

Rzecz o geologicznej wyprawie po złoto w głąb bezkresnej tajgi w roku 1918 zbudowana została wokół trzech zasadniczych podziałów. Pierwszy jest ideowo-polityczny i wyznacza go realizująca się właśnie Wielka Rewolucja. Z jednej strony są więc jej bojownicy, z drugiej – biali. W środku ci, którzy dopiero szukają drogi. „Wyprawa po złoto" nie odstępuje tu od tradycyjnego schematu.

Drugi podział jest natury moralnej i wyznacza go stosunek do złota. Jedni gotowi są absolutnie na wszystko, by je dla siebie zdobyć – drudzy okazują się niewrażliwi na pokusy, wyznając inną skalę wartości. W środku znów ktoś, kto by się chętnie wzbogacił, ale jednak nie za każdą cenę.

Wreszcie trzeci podział należy do psychologii i wyznaczają go przeciwieństwa charakterów: dwóch głównych bohaterów, geolog Smiełkow i komisarz Arsen to dwa bieguny temperamentów i usposobień, podobnie jak dwaj bohaterowie negatywni, Subbota i Siłantij.

Największą zaletą „Wyprawy" jest to, że autorzy potrafili swych bohaterów inaczej sytuować w każdej z tych sfer. Stąd obok zdrad, ucieczek, poszukiwań, strzelanin i wszelkich, nawet chyba zbyt obfitych, perypetii sensacyjnych – „Wyprawa" posiada jeszcze inne, szlachetniejsze niespodzianki: oto pozytywny bezsprzecznie charakter, były katorżnik Zimin wcale nie staje po stronie rewolucji i okazuje się wrażliwy na wdzięki „Byczej głowy", ogromnej wartości samorodka złota. Z kolei biały pułkownik (postać drugoplanowa) rozstrzeliwuje i pali wsie, rozkazuje schwytać „czerwoną" wyprawę, ale słowo nie pada o tym, by chciał sobie przywłaszczyć kruszec. Komisarz Arsen i inżynier Smiełkow są całkowicie odporni na złote pokusy, ale pierwszy to ideowy komunista, a drugi to inteligent starej daty, daleki jeszcze od akceptacji nowej ideologii (ich trudna przyjaźń to jeden z atutów filmu). Przebiegłego, inteligentnego Subbotę i brutalnego, prymitywnego Siłantija łączą chciwość i zupełna obojętność wobec racji walczących stron: oni chcą się tylko obłowić. Zresztą żadna postać nie występuje we wszystkich trzech planach według schematu absolutnego zła lub absolutnego dobra.

Niezbędnym czynnikiem tak skonstruowanego filmu jest dojrzałe aktorstwo, wyzyskujące możliwości kreacji pełnych, żywych postaci. Obok znakomitych ról Nikołaja Grińko (Smiełkow) i Wiktora Siergaczewa (Subbota), gruziński pieśniarz i muzyk jazzowy Wachtang Kikabidze okazał się interesującym odtwórcą roli Arsena, a młodziutka pielęgniarka z „Afonii", Jewgienija Simonowa, w roli Tasi potwierdziła swój talent.

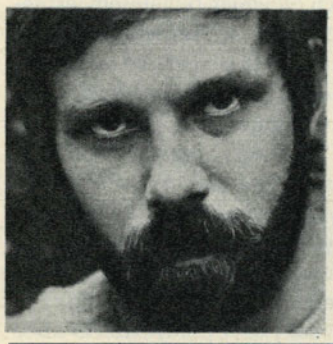
Dość zręcznie mieszając awanturniczą akcję z urozmaiconymi motywami ideowo-moralno-psychologicznymi, autorzy „Wyprawy po złoto" osiągnęli niespodziewanie wysoki pułap atrakcyjności, dzięki któremu szlachetna dydaktyka w dużej dawce działa bez natręctwa.

Wady filmu pozostają trudne do zauważenia – przynajmniej w czasie trzymającej w napięciu projekcji. Np. wątki miłosne są anemiczne i rozproszone (Tasia – Zimin) lub nader wątpliwe (na co liczy Siłantij zabijając męża kobiety, która stanowczo go odrzuca?). Prowadzona w szybkim tempie narracja pod koniec, kiedy Subbota wojuje na własną rękę, popada w takie zamieszanie, że i widzowie też nie wiedzą, kto z kim w danej chwili walczy.

Ale wszystko się jednak wyjaśnia, ocaleni zdążają do Piotrogrodu, by powrócić w następnym roku i w następnej, drugiej części filmu, która dopiero wejdzie na ekrany. Sądzę, że kto obejrzy „Wyprawę po złoto", zechce też zobaczyć „Złotodajną rzeczkę", co najlepiej będzie świadczyło o sukcesie reżysera Wieniamina Dormana i jego ekipy, autorów najlepszego od czasów „Siódmej kuli" przygodowego filmu radzieckiego na naszych ekranach.

CEZARY WIŚNIEWSKI

Nastrój obrazu – w partyturze

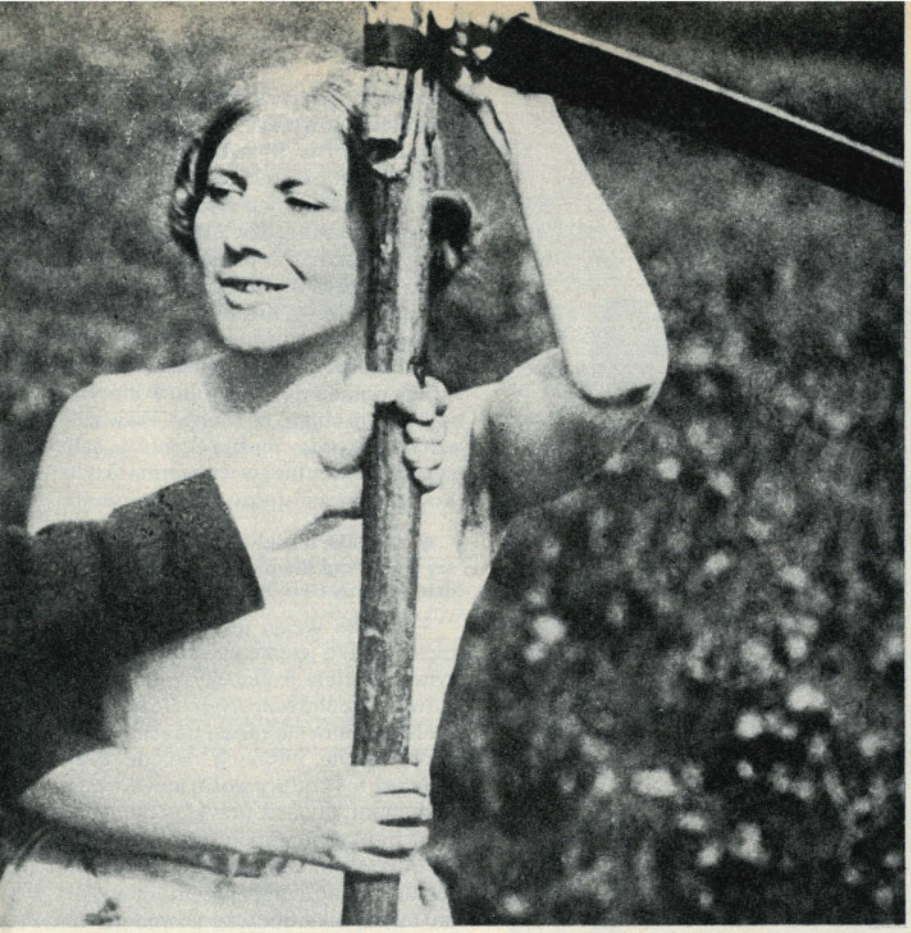


● Zaczął Pan od muzyki rozrywkowej, od przebojów; muzyką filmową zajął się Pan później. Co Pana w niej zainteresowało?

– Pisanie piosenek jest dla wielu kompozytorów marginesową częścią twórczości. Podobnie jest i w moim przypadku. Zanim zacząłem pisać dla filmu miałem na swoim koncie oprócz przebojów operę radiową, dwie muzyki baletowe i inne drobne formy z gatunku muzyki poważnej. Nie należy się wstydzić pisania przebojów. Jest to na pewno przyjemna, relaksująca forma twórczości, ale dla zaspokojenia chociażby własnej ambicji powinno się zajmować czymś poważniejszym; wydaje się, że w moim przypadku muzyka filmowa spełnia to właśnie zadanie. Stwarza ona ogromne możliwości wykazania się warsztatem, pisania w różnych stylach. W moim stosunku do filmu jest jednak odrobina przewrotności. Ponieważ zawsze najbardziej pociągał mnie balet, traktuję obraz filmowy trochę jak układ choreograficzny; tyle że w filmie obraz istnieje wcześniej, a muzyka powstaje później.

● Jaka jest Pana zdaniem rola muzyki w filmie?

– Podstawowym jej zadaniem jest kształtowanie klimatu obrazu. Muzyka powinna być kluczem otwierającym przed widzem sens tego co ogląda, stając się jednocześnie i przewodnikiem po obrazie, i jego spoiwem. Znaczenie obrazu zmienia się w zależności od nastroju jaki wytwarza towarzysząca mu muzyka. Nieruchoma twarz człowieka, a w tym czasie, w dźwięku, tony patetyczne – rozumiana jest inaczej niż kiedy słychać wariacje jazzowe. Podobnie jest z pejzażem. Muzyka kameralna użyta pod



„Brzezina" Andrzeja Wajdy

JAK BALET

Rozmowa z ANDRZEJEM KORZYŃSKIM

obraz powoduje zmniejszenie przestrzeni, odwrotny skutek wywoła temat wykonywany przez dużą orkiestrę w fakturze symfonicznej.

● Można więc chyba zaryzykować twierdzenie, że kompozytor ma dosyć istotny wpływ na ostateczny kształt obrazu?

– Ostatecznym twórcą jest zawsze reżyser, to on kształtuje całość filmu. Niemniej jednak rola kompozytora, zwłaszcza w filmach, w których istnieje jakby organiczna potrzeba muzyki, jest niebagatelna.

● W niektórych filmach wykorzystuje się utwory wielkich mistrzów i spełniają one swoją rolę chyba równie dobrze jak muzyka pisana specjalnie dla filmu.

– Mimo to uważam, że zawsze lepiej jest pisać. W dopasowywaniu gotowych elementów kryje się groźba układanki. Sztuka nie polega przecież na składaniu czy na manipulacji, lecz na kreowaniu. Ale jeżeli reżyser uznaje za wskazane użycie gotowej muzyki, to widać taka jest jego koncepcja i to właśnie ma służyć osiągnięciu zamierzonego celu.

● Czy widział Pan jakieś filmy, w których muzyka spełniałaby Pana zdaniem swą rolę idealnie?

– Filmy Kurosawy. Cenię je szalenie wysoko i stawiam za pewnego rodzaju wzór. Jest w nich optymalne zespolenie obrazu i dźwięku. Muzyka ilustruje i niesie ładunek emocjonalny, dynamizuje sceny i stwarza stylistykę całości. Organizuje obraz od początku do końca. Wydaje mi się, że ocena roli muzyki w filmach Kurosawy wymyka się miarom jakie zwykle do niej przykładamy. Gdybym miał to jakoś określić, powiedziałbym, że jest to krzyk. Sądzę, że w sztuce taki krzyk powinien pojawiać się jak najczęściej. Nie idzie mi o agresywność środków, tylko o najdoskonalsze zespolenie formy i treści w wywoływaniu głębokich przeżyć, a nie tylko intelektualnej kontemplacji.

● Czy każdy kompozytor jest w stanie pisać dobrą muzykę filmową, czy potrzebne są do tego specjalne predyspozycje?

– Ten kto pisze dla filmu powinien posiadać wrażliwość na ruch, obraz – ogólnie mówiąc – na formy audiowizualne. Upraszczając można to przedstawić jako umiejętność tworzenia muzyki programowej. Przypomnijmy z literatury muzycznej kompozytorów muzyki programowej, którzy samą materią potrafili tworzyć obrazy przyrody, doskonale czytelne. To samo powinno cechować muzyka piszącego dla filmu; ale nie tylko. Kompozytor powinien zdobyć się na filozofię, w skład której wejdą założenia programowe. Muzyka jako tworzywo niesłychanie plastyczne daje się nagiąć do najrozmaitszych celów. Dobrze skomponowana i podłożona tworzy napięcie w filmie, przyspiesza i opóźnia akcję. O tym wszystkim kompozytor musi pamiętać i te możliwości zawrzeć w napisanym materiale.

● Co jest najważniejsze w chwili gdy zaczyna Pan pisać muzykę?

– Przelać w partyturę ten nastrój, który wyczuwam po obejrzeniu obrazu.

● Tworząc przewodni temat muzyczny?

– Wymyślenie ładnego tematu jest konieczne tylko w niektórych filmach, kiedy fabuła zmusza do tego. Dużo ważniejsze jest brzmienie orkiestry, kolorystyka.

● Jak ocenia Pan polską muzykę filmową?

– Kompozytorów i muzyków mamy znakomitych, niestety techniczny poziom nagrań bardzo odbiega od tego co się robi na świecie. Gdybyśmy mieli takie warunki w jakich powinno się nagrywać muzykę, okazałoby się jakie wspaniałe kompozycje można nareszcie wykonać. Parę lat temu, współpracując z kinematografiami francuską i włoską, nagrywałem w Paryżu i w Rzymie. Pomijam wyposażenie studia, chodzi mi o sprawę prostszą, elementarną: brak pośpiechu. Miałem dość czasu na uzyskanie najlepszego efektu dźwiękowego. A jakość tego dźwięku była fenomenalna, podobnie było z dynamiką zapisu na taśmie magnetofonowej. Od trzech lat współpracuję także z z orkiestrą wytwórni DEFA i przyznam, że organizacja nagrań znacznie przewyższa to, do czego jesteśmy przyzwyczajeni. Najważniejsze, że w NRD pracuje się w dzień, podczas gdy u nas dominują nagrania nocne.

● Jeśli ocenia Pan muzykę w polskich filmach tak wysoko, czym wytłumaczy Pan fakt, że tak rzadko staje się ona przebojem?

– To sprawa rynku. Nikt nie jest specjalnie zainteresowany popularyzacją tego rodzaju muzyki. Obecnie muzyka filmowa ma dużo gorszy start niż inna. Istnieje tylko w wersji monofonicznej, podczas gdy wszystkie nagrania radiowe są już w zapisie stereofonicznym. Poza tym na rynku prawie nie ma płyt z muzyką filmową.

● Jest Pan chyba jedynym autorem, któremu udało się wydać taką płytę. Specyfika stylu czy przypadek?

– Nie jedynym, Kurylewicz wydał podobną płytę z muzyką teatralną. A wydanie mojej płyty zostało spowodowane zbiegiem okoliczności. Po prostu powstało kilka „liczących się" filmów z moją muzyką w stosunkowo niedługim czasie. I tak znalazła się tam muzyka z filmów „Wszystko na sprzedaż", „Brzezina" i „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy, z „Trzeciej części nocy" Andrzeja Żuławskiego i niezmiernie popularnego „Agenta nr 1" Zbigniewa Kuźmińskiego. Ale jest wielu kompozytorów, których płyty z muzyką filmową chętnie miałbym we własnej płytotece – i sądzę, że nie tylko ja.

● Czy obecnie pisze Pan wyłącznie dla filmu?

– Ostatnio tak, dlatego, że zbiegły się w czasie różne zobowiązania i musiałem się z nich wywiązać.

● W czasie naszej rozmowy mówił Pan o współpracy z innymi kinematografiami. Z jakimi jeszcze Pan współpracował?

– Miałem ponadto okazję współpracy z Mosfilmem oraz z kinematografią RFN. W tym ostatnim przypadku była to muzyka do filmów telewizyjnych.

● Do ilu filmów napisał Pan muzykę?

– Sądzę, że zbliżam się już do 50.

● Które przyniosły Panu najwięcej satysfakcji?

– Osobistej czy uznania publiczności?

● Jednej i drugiej!

– Tej pierwszej dostarczyła mi niewątpliwie współpraca z Andrzejem Wajdą (szczególnie przy jego ostatnim filmie), filmy Andrzeja Żuławskiego, „Ocalenie" Edwarda Żebrowskiego, filmy Sylwestra Chęcińskiego... Uznanie publiczności zyskały natomiast „W pustyni i w puszczy", „Nie ma mocnych". A tak naprawdę, to odpowiedzieć na pierwszą część tego pytania jest niezmiernie trudno. W każdym z wymienionych filmów muzyka była zupełnie inna. Za każdym razem chciałem przekazać coś nowego, szukałem. Wszystkie te filmy mógłbym określić jako poszukiwanie, a każda nowa propozycja stwarza mi nowe szanse. Dlatego staram się raczej nie opierać na zebranych doświadczeniach, a jeśli, to w sprawach technicznych. W obecnej chwili przed kompozytorem wciąż pojawiają się nowe środki, nowe możliwości i trzeba z nich korzystać.

Rozmawiał: ANDRZEJ WOJNACH

Muzyka dynamizuje scenę

„Dersu Uzała" Akiry Kurosawy

Na planie „Blizny": reżyser Krzysztof Kieślowski, Michał Żarnecki i operator Sławomir Idziak

W każdym kinie słychać co innego

MICHAŁ ŻARNECKI, operator dźwięku, współpracuje z dokumentalistami, a także z reżyserami filmów fabularnych, stosującymi metody dokumentalne – nagrania stuprocentowe w rzeczywistej scenerii, tzw. dźwięk autentyczny. Ma w swojej filmografii: „Pierwszą miłość", „Personel" i „Bliznę" Krzysztofa Kieślowskiego oraz „Kochajmy się" Krzysztofa Wojciechowskiego – obok „Pawła Wróbla" Jana Łomnickiego, „Sezonu" Ewy Kruk, „W takim niedużym mieście" Andrzeja Titkowa, „Olimpijczyków" Tomasza Zygadły, „Pulasky Day" Janusza Kidawy. Teraz opracowuje stronę dźwiękową drugiej części serialu „Polskie drogi" Janusza Morgensterna oraz realizuje kolejne filmy dokumentalne z Krzysztofem Kieślowskim. Oto rozmowa z Michałem Żarneckim:

● Jaka jest rola operatora dźwięku w filmie?

– Film to nie tylko obraz plus dialogi i muzyka, to dwie autonomiczne, uzupełniające się, nawet wzbogacające wzajemnie rzeczywistości: wizualna i dźwiękowa. Operator dźwięku tworzy stronę dźwiękową...

● A jednak widz często za element twórczy w warstwie dźwiękowej uważa tylko ilustrację muzyczną.

– To prawda, chociaż muzyka stanowi jeden – i za to często nie najważniejszy składnik warstwy dźwiękowej. Narzeka się na jakość dialogów – ale w nowoczesnym filmie są one czasami celowo nie w pełni słyszalne – jak w życiu. Do tego trzeba dodać różnego rodzaju odgłosy, szmery, hałasy, trzaski, huki, szumy, które nie tylko uwierzytelniają obraz, ale też rozszerzają i wzbogacają świat ekranowy o rzeczywistość zza kadru, nadają jej szerszy wymiar i sens.

● Zatem operator dźwięku jest współtwórcą filmu, jak autor zdjęć, jak scenograf...

– Tak pojmuję ten zawód i tak chciałbym go uprawiać. Współpracę z reżyserem zaczynam już przy scenopisie. Uczestniczę praktycznie we wszystkich fazach produkcji filmu, w doborze aktorów, w zdjęciach, montażu i, ma się rozumieć, w udźwiękowieniu. Na przykład w czasie powstawania „Blizny" Krzysztofa Kieślowskiego, a film ten dostarczył mi najwięcej zawodowej satysfakcji – nie tylko nagrywałem dialogi metodą zdjęć stuprocentowych, jednocześnie z filmowaniem odpowiednich sytuacji, ale także wspólnie z reżyserem, operatorami obrazu i aktorami ustalałem kształt przygotowywanej sceny. Mogłem też zaproponować koncepcję strony dźwiękowej, niezależnie od muzyki Stanisława Radwana. To jest ideał. Na ogół jednak operator dźwięku przystępuje do pracy nad filmem dopiero na etapie udźwiękowienia, kiedy film jest już zmontowany, niemal gotowy. Strona dźwiękowa powstaje nie na planie, lecz w studiu synchronizacyjnym. Trudno wtedy mówić o współtworzeniu filmu. Są to raczej artystyczne usługi.

O takiej metodzie pracy decydują dwie przyczyny: tradycja i brak operatorów dźwięku w kinematografii. Na każdego z nas przypada cztery, czasem więcej filmów rocznie. A przecież „Bliźnie" musiałem poświęcić 14 miesięcy.

● Jak wygląda problem kształcenia operatorów dźwięku?

– Perspektywy są nie najlepsze. Dawniejsi „dźwiękowcy" rekrutowali się z uzdolnionych i mających w tym kierunku pewne predyspozycje absolwentów politechnik, przeważnie wydziałów elektronicznych. Od kilkunastu lat istnieje jedyny w Polsce, i jeden z nielicznych w Europie wydział reżyserii dźwięku w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie, do którego można dostać się po ukończeniu średniej szkoły muzycznej. A więc przygotowanie do tego zawodu trwa 17 lat, nie licząc stażu i praktyki. Nieliczni absolwenci wydziału – znam te sprawy od podszewki, gdyż od kilku lat jestem tam starszym asystentem – wolą pracować w radiu czy telewizji, gdzie praca jest spokojniejsza, mniej odpowiedzialna i lepiej, materialnie i prestiżowo, honorowana. Nic dziwnego, że młodzi nie garną się do pracy w wytwórniach filmowych. Problem zaogni wzrost produkcji fabularnej. Dźwięk może stać się wąskim gardłem kinematografii. Operator dźwięku bardzo rzadko ma okazję zademonstrować efekty swojej pracy w sposób właściwy. Tylko niektóre kina mają aparaturę na jakim takim poziomie. A przykładem lekceważenia strony dźwiękowej dzieła filmowego jest festiwal filmów polskich w Gdańsku, odbywający się w sali konferencyjnej, gdzie nie można przeprowadzić regulacji niskich i wysokich tonów. Na zeszłorocznym festiwalu odsłuch (to takie nasze zawodowe określenie odbioru dźwiękowego filmu) był taki, iż maksymalnie podwyższono wysokie częstotliwości i obcięto niskie. A mimo to słychać było głuchy i dudniący dźwięk. W tej sytuacji jury nie zdecydowało się na przyznanie regulaminowej nagrody za najlepszy dźwięk.

● Ale w kinach zwykły widz także nie słyszy znacznej części dialogów polskich filmów.

– Największe straty ponosi się z powodu nie opanowanej dokładnie technologii przenoszenia dźwięku z taśmy magnetycznej na taśmę światłoczułą. Również stan aparatury dźwiękowej w kinach pozostawia – najdelikatniej mówiąc – wiele do życzenia. Przeciętny meloman posługuje się aparaturą dźwiękową wyższej klasy niż kina. A przecież w sali są setki widzów. Wystarczy, iż kilka osób zaśmieje się – i nie słychać dalszych dialogów. Wzmocnienie dźwięku powoduje poważne zniekształcenia. Kiedy oglądam „swój" film w kinach, w każdym słyszę co innego. Prawdziwe efekty pracy można ocenić na sali synchronizacyjnej w wytwórni i to tylko na podstawie taśmy magnetycznej.

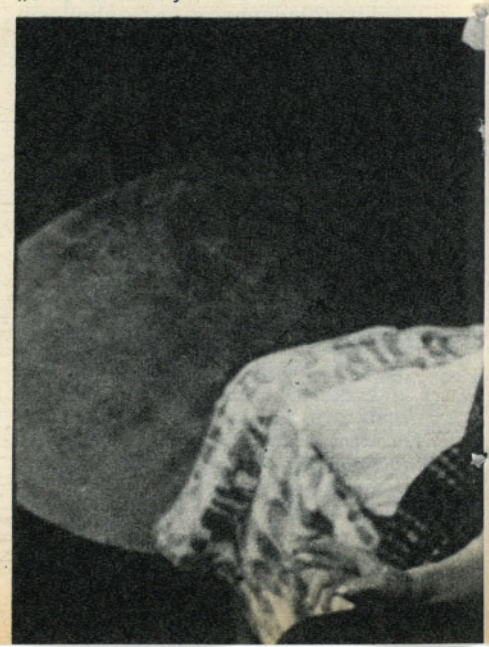
● A jednak w naszych kinach lepiej słyszy się dialogi filmów amerykańskich, radzieckich czy francuskich.

– Trzeba wziąć jeszcze pod uwagę specyfikę języka polskiego, w którym jest wiele trudno słyszalnych zestawów spółgłoskowych. Język angielski opiera się raczej na samogłoskach, barwie, intonacji, melodii. Brakuje też tej kultury słowa mówionego i dźwięku, jaką na przykład demonstrują na ekranie Japończycy. Te kwestie plus wspomniane już nieopanowanie technologii przenoszenia dźwięku na taśmę światłoczułą powodują, iż polskie dialogi rzeczywiście gorzej słyszymy.

● Zostawmy na boku technikę – może warto zapłacić tę cenę, skoro zdjęcia stuprocentowe wpływają na charakter gry aktorskiej, na psychologiczną prawdę kreacji?

– W wielu wypadkach decydują o wiarygodności i spontaniczności aktorskich działań. W filmie współczesnym postsynchrony, czyli dialogi nagrywane w izolacji studia, uważam za anachronizm: jakby operator filmował bohaterów na tle makiety, nie na prawdziwej ulicy. Na sali synchronizacyjnej, często, w wiele tygodni, a nawet miesięcy po nakręceniu sceny, niesłychanie trudno wywołać stan aktorskich emocji osiągnięty w czasie zdjęć. Wiele reakcji jest nie do powtórzenia, aktor wczuwa się w coś już przeżytego, markuje. Być może Zbigniew Zapasiewicz nie stworzyłby takiej postaci docenta w „Barwach ochronnych" gdyby musiał swoje kwestie powtarzać w sali synchronizacyjnej. Bez zdjęć stuprocentowych nie pojawiliby się na ekranie aktorzy niezawodowi, o bardzo charakterystycznej, ale mało elastycznej osobowości. Ich reakcje, często wspaniale prawdziwe, są później nie do powtórzenia. Nie posiadają tej techniki aktorskiej, która niezbędna jest w czasie postsynchronów.

„Setki" to autentyzm



Taka jest tendencja współczesnego filmu. Kino amerykańskie posługuje się ,,setkami", a włoskie – postsynchronami. Amerykańskie filmy odbieramy jako autentyczne, czuje się w nich prawdziwy ,,opór rzeczywistości", natomiast włoskie – przynajmniej niektóre – uważa się za minoderyjne, literackie, życiowo nieprawdziwe.

● Jak ta technika przyjęła się w polskiej kinematografii?

– W okresie kiedy dominowały utwory historyczne, kostiumowe, siłą rzeczy korzystano z postsynchronów. Ale teraz, kiedy polskie kino zwróciło się w kierunku tematu współczesnego, sytuacja się odmieni. Zwłaszcza że od kilku lat najciekawsze filmy – Zanussiego, Wajdy, Kieślowskiego i Żebrowskiego – realizowane były tą nowoczesną metodą. Za nimi idą inni, zwłaszcza młodzi. ,,Setki" są trudne, przede wszystkim dlatego, iż nagrywając dźwięk, trzeba przewidywać przyszły kształt montażowy. Często nie można pozwolić sobie na powtórzenie sfilmowanej sceny, szkoda taśmy. Nic dziwnego, że ,,setki" wymagają ścisłej współpracy operatora dźwięku z reżyserem, pierwszym i drugim operatorem obrazu oraz aktorami.

Zwykle dźwięk nagrany tą metodą wystarcza w dokumencie. Ale w filmie fabularnym może być tylko półfabrykatem, z którego dopiero zbudować trzeba pełną warstwę dźwiękową. A rzeczywistość dźwiękową filmu można stworzyć wykorzystując istniejące w danej rzeczywistości elementy nałożone na rzeczywistość, odautorskie – obiektywne lub subiektywne. Dzięki warstwie dźwiękowej można rozszerzyć obrazową warstwę filmu o rzeczywistość pozakadrową.

● To teoria. Jak wygląda praktyka?

– Na przykład w filmie ,,Kochajmy się" dążyłem do tego, żeby w warstwie dźwiękowej szczególnie aktywnie dawało znać o sobie otoczenie bohaterów, wieś i przyroda. Przez nagromadzenie tych efektów starałem się oddać witalność środowiska, jego zmysłowość. Trochę inaczej postępowałem w ,,Bliźnie", która w znacznej mierze powstawała w autentycznej scenerii wielkich zakładów przemysłowych i wielkiej budowy. Częściowo wyciszałem ten przypadkowy, nieustanny szum w czasie zdjęć stuprocentowych; natomiast w procesie udźwiękowienia powtarzałem i wzmacniałem niektóre efekty, z Krzysztofem Kieślowskim ustaliliśmy, że w tym filmie nie będziemy się posługiwali muzyką ilustracyjną; że muzyka konkretna stanowić będzie lepszy wyraz subiektywnych przeżyć bohatera. Nie ma też wyraźnej granicy między muzyką konkretną skomponowaną przez Stanisława Radwana a muzyką moich efektów. Fragmenty popularnych piosenek i melodii umiejscawiają akcję w czasie. Zresztą Kieślowski zarówno w ,,Bliźnie" jak i w ,,Personelu" traktuje muzykę obiektywnie, pojawia się tylko ona wtedy, gdy słyszą ją lub mogą słyszeć bohaterowie. Strona dźwiękowa podkreślać ma autentyzm sytuacji, wzbogacać nastrój.

Ciekawym doświadczeniem była dla mnie praca przy dokumentalnym filmie ,,W tym miejscu" Tomasza Zygadły.

● Czy dlatego, że jego bohaterem był nie człowiek, lecz stary dom?

– W pewnym sensie. Sekwencja rozbiórki starej kamienicy na Pradze przeplatała się z sekwencjami wspomnień, tego co związane było z tym domem. Wątek wspomnień podkreślała muzyka Jana Kantego Pawluśkiewicza z licznymi motywami orientalnymi, natomiast wątek rozbijania, śmierci domu wyraziłem za pomocą ekspresyjnie przetworzonych efektów dźwiękowych – odgłosów uderzeń, dźwięcznego i głuchego dudnienia. Chciałem wyrazić w ten sposób, że nie jest to stos niepotrzebnych cegieł, ale niemal żywy organizm.

● Jeśli strona dźwiękowa odgrywa tak ważną rolę w strukturze dzieła filmowego, to dlaczego zawód „dźwiękowca" nie cieszy się dostatecznie wysokim prestiżem?

– Niewielu reżyserów zdaje sobie sprawę co można osiągnąć za pomocą dźwięku. A jeszcze mniej chce to wykorzystać. Podobna sytuacja jest w teorii i krytyce filmowej: na dobrą sprawę nikt się nie zajmuje w Polsce tymi problemami w piśmiennictwie filmowym. Zwrócono na te sprawy uwagę dopiero w latach sześćdziesiątych. Dwie czy trzy prace, kilka raczej enigmatycznych artykułów oto cały dorobek polskiej filmologii i krytyki na ten temat. Nadal dźwięk traktowany jest jak techniczny przekaz, a nie jako środek wyrazu artystycznego. W polskich filmach – poza nielicznymi wyjątkami – dźwięk jest przeciętny. I nie może być lepszy, bez zmiany świadomości w środowisku reżyserów, krytyków, organizatorów produkcji. Jest paradoksem, że te możliwości ciągle jeszcze wymagają odkrycia.

Rozmawiał:
BOGDAN ZAGROBA

„Sezon" Ewy Kruk

Nosem w ekran

Gdy rozum śpi...

Upiory budzą się stadnie. Każda epoka ma takie, na jakie zasługuje. Historycy kultury udowodnią, że ludzkość cyklicznie, po każdym dłuższym okresie racjonalizmu przeżywa epilepsje irracjonalizmu, rozum zmęczony intensywnym myśleniem zasypia, regenerując swe siły – i zaczynają się dziać różne, paranormalne dziwy i cuda. Rozum się budzi, dziwy zostają zweryfikowane, niektóre przechodzą z klasy przesądów gminnych do kanonu nauk przyrodniczych, tracą swą nadprzyrodzoność ku powszechnemu zawodowi. Ponieważ ludzie pożądają tajemnic – dla możliwości egzystencji. Gdyby wszystko zostało do końca wyjaśnione – dalsze twórcze myślenie byłoby zbędne, a więc i sens egzystencji podważony.

Mundus vult decipi – stwierdzali starożytni – ergo decipiatur odpowiadają współtwórcy kultury masowej i w dzisiejszym, cybernetyczno-elektronicznym świecie. Przy czym zauważmy, jaki nastąpił podział intencji: uczeni biorą na warsztat zjawiska zwane ,,psychotronicznymi" – telepatię, kinestezję, jasnowidzenie, różdżkarstwo, ,,miejsca nawiedzone" itp., aby objąć je teorią fizykalną, odkryć ewentualne nowe, nie znane nam dotąd pola siłowe, zgłębiać strukturę mózgu ludzkiego, aparatury percepcyjnej człowieka, dążą do analizy i syntezy kosmosu i atomu – aby rozszerzyć ludzkie poznanie, wzbogacić wiedzę.

Menadżerowie kultury masowej chcą po prostu – wykorzystać klimat zainteresowania zjawiskami ,,paranormalnymi", aby ,,tumanić i straszyć", odwołując się nie do jasnej, poznawczej strony naszych umysłów, jeno do tej ciemnej, prelogicznej, magicznej, mrocznej, do lęków dziecinnego pokoju kultury.

I znów możemy w tej grupie wyodrębnić dwa nurty: pierwszy, traktujący serwowane nam strachy jako elementy czysto umowne, rozrywkowe niejako, bez śladów ,,metafizycznej głębi". Myślę o japońskiej serii ,,Godzilli" oraz rozmaitych ,,Kobietach-wężach" lub reanimowanych ,,King Kongach" i ,,Frankensteinach". Drugi nurt ma większe ambicje – chce nam sugerować, że ,,coś w tym jest", przykładowo – w oglądanym u nas przed rokiem filmie ,,Nie oglądaj się teraz", w pokazywanych obecnie na ,,Konfrontacjach" – ,,Omenie" i ,,Lokatorze". U Polańskiego w ,,Lokatorze" jest wszak aluzja do ,,cyklicznej wędrówki dusz", stąd owe inskrypcje hieroglificzne i mumiopodobne ciała samobójców owinięte bandażami – że niby już w starożytnym Egipcie podobne fenomeny istniały. Z tego nurtu wywodzi się ,,Egzorcysta", o podobnych do ,,Omenu" intencjach. – Uwaga! diabeł wraca na ziemię!

Że ewidentna bzdura? Publiczność warszawska ryknęła śmiechem, gdy w ,,Omenie" usłyszała wykładnię proroctw, że państwa EWG zostały ,,rozszyfrowane" jako ,,nowe imperium rzymskie"? Bzdura – bzdura, zresztą świetnie technicznie zrobiona, ale mój niepokój budzi nie fakt nakręcenia paru ,,mistycznych" filmów z kultury średniowiecznej rodem – lecz ekspansja elementów irracjonalnych w kulturze masowej. Jeśli w jednym popularnym tygodniku krajowym, który – sądząc z tytułu – ma ambicje literackie, pojawia się pamiętnik jasnowidza-cudotwórcy w odcinkach, w innym, poświęconym kulturze – wmawia się czytelnikom brednie o filipińskich lekarzach czarownikach, jeśli nie tylko w gazecie, ale przez telefon można już połączyć się z centralą astrologiczną nadającą od świtu do nocy na okrągło – horoskopy, a do tego dodamy filmy o diable w dziecko wcielonym, a z suki zrodzonym – to zaczynam się lekko szczypać – gdzie ja żyję? W którym wieku, epoce, formacji intelektualnej?

Niech mnie nikt nie przekonuje, że psychotroniką zajmują się uczeni światowej sławy zarówno w ZSRR jak i USA, że odbywają się naukowe kongresy, że zjawiska ,,nadnaturalne" są przedmiotem badań laboratoriów o supernowoczesnym wyposażeniu. To wszystko prawda, ale co ma piernik do wiatraka? Przenikanie tejże problematyki do kultury masowej nie jest równoznaczne z popularyzowaniem odkryć naukowych, lecz służy wyłącznie taniej sensacji, jest żerowaniem na ,,głodzie tajemnicy" w sposób wulgarny, bo wyłącznie komercjalnymi względami podszyty.

Wartość artystyczna, moralna, intelektualna podobnych filmów i publikacji opada znacznie poniżej zera, jest to po prostu pseudofilozoficzna pornografia.

Tfu, na psa urok – spluwam za siebie i trzykrotnie odpukuję w niemalowane drewno. Dość mam irracjonalizmu bez duchów i diabłów, w niektórych filmach serio i takich samych wypowiedziach prasowych.

ALEKSANDER J. WIECZORKOWSKI

„Ucieczka skazańca"

OPERATOR W BIAŁYCH RĘKAWICZKACH

Léonce-Henry Burel przeżył aktywnie kilka epok kina. Zaczął pracować jako operator w roku 1912, trzy lata później znalazł się w prestiżowej wytwórni Film d'Art, w której uszlachetniało się jarmarczną sztukę kina poprzez mariaż z teatrem. Współpracował z Ablem Gancem przy filmach, stanowiących trwałe pozycje historii: „Koło udręki", „Oskarżam", „Dziesiąta symfonia" i „Napoleon" – pierwszy film, w którym zastosowano szeroki ekran. Był operatorem Jacquesa Feydera („to największy z reżyserów"), Maurice Tourneura, Marcela L'Herbiera, Rexa Ingrama. Potem – Duvivierа, Delannoya, Decoina, Gréville'a.

– Pamiętam czasy, kiedy prosiłem Gance'a o asystenta, ponieważ ekwipunek był za ciężki do noszenia w pojedynkę. Asystent przejął także część moich obowiązków – ładowanie kamery, wykonywanie fotosów. Ale istotna zmiana dokonała się dopiero z nadejściem dźwięku i koloru. Ekipy stały się bardzo liczne, z tłumem elektryków, z asystentami asystentów. Operator stał się jednym z elementów większej całości i zbliżył bardziej do reżysera...

Choroba skóry zmuszała go do noszenia białych rękawiczek: stąd przydomek. W roku 1950, mając lat 58 rozpoczął współpracę z młodym Robertem Bressonem. Był operatorem czterech jego filmów. Rozstali się w gniewie. Burel pracował jeszcze dla Duviviera i Jean-Pierre Mocky'ego. Wycofał się w r. 1966. Rui Nogueira rozmawia z sędziwym artystą na temat Bressona; cytujemy fragmenty wywiadu z „Sight and Sound":

– Zaczęło się telefonem od pewnego producenta w sprawie testu operatorskiego. „Test? Dla starego wyżła, który ma na swoim koncie setkę filmów? Chyba żartujesz!" – powiedziałem. Ale wyjaśnił mi, że chodzi o reżysera, który przystępuje do realizacji niezwykłego filmu i chce czegoś niezwykłego, tylko nie potrafi dokładnie wyjaśnić, o co mu chodzi. Dlatego próbuje. Chodziło o Roberta Bressona, który przygotowywał „Pamiętnik wiejskiego proboszcza". Dokonał już prób ze wszystkimi – Matrasem, Lefèvrem, Thirardem. I nie były to zwykłe testy po sto metrów taśmy, ale Bressonowskie – po tysiąc. Za każdym razem mówił: „Nie, to jednak nie to". Kiedy przyjechałem do Paryża Bresson powiedział mi: „Pokażę panu, drogi Burel, coś, co nie jest dokładnie tym, czego potrzebuję, ale w każdym razie..." I zaprowadził mnie na pokaz „Trzeciego człowieka" Reeda. Fotografia w tym filmie wydała mi się okropna, nie lubię ostrych kontrastów czerni i bieli, bez półtonów. Poradziłem więc Bressonowi, żeby zrezygnował, bo nie może tego ode mnie oczekiwać. Mimo to przystąpiliśmy do prób. W nocy przeczytałem scenariusz, rano powiedziałem, że potrzebuję obiektywu 50 mm, który nie daje pełnej głębi, natomiast pozwala skupić się na akcji. Miałem też własne filtry, ale mój asystent nie potrafił sobie z nimi poradzić. Kiedy zobaczyłem zdjęcia, byłem zawstydzony: wszystko było nieostre. Ale Bresson ogromnie się ożywił: „Właśnie tak! Chwyciłeś to, o co mi chodzi, drogi Burel!" Zupełnie zapomniał o kontrastowości „Trzeciego człowieka".

Próbowałem mu wyjaśnić, że nie może oczekiwać ode mnie filmu z nieostrymi zdjęciami, ale po wielu rozmowach zgodziliśmy się na kompromis. Zapewnił mi swobodę, na której zawsze mi zależało. Nigdy nie chciałem robić czegoś, co mi nie odpowiada. Cały film sfotografowałem obiektywem 50 mm, używając filtrów i gazy, przysłaniającej obiektyw. Ja także miałem swoje wymagania wobec Bressona: powiedziałem mu, że widzę obraz bez kontrastów świetlnych, jak coś niematerialnego, bez cieni. Budżet wystarczał na robienie zdjęć bez słońca, zresztą na północy, w okolicach Pas-de-Calais rzadko bywa słonecznie. Kiedy słońce zaczynało świecić, robiliśmy zdjęcia we wnętrzach.

Spędziliśmy tam dwa miesiące wstając przed świtem – męka dla mnie – i po trzydzieści razy powtarzając te same ujęcia. Bresson był wspaniały, bo mimo kosztów, jakich wymagały testy liczone nie na metry, ale kilometry oraz duble, w większości kopiowane, aby mógł dostrzec to, czego szukał – zgodził się na dwa tygodnie zdjęć praktycznie bez sprawdzania materiału. Wiedziałem, co robię, ale kiedy zaczęliśmy przegląd, z jednej strony miałem obok siebie Bressona mówiącego: „Drogi Burel, bardzo pięknie, ale przecież inaczej to sobie wyobrażaliśmy..." – a z drugiej przedstawicieli produkcji: „Ależ Burel, tego nie będzie można pokazać w kinie!". W końcu przysłano konsultanta, który rwał sobie włosy z głowy. Ponieważ nie podpisałem kontraktu – nigdy w życiu nie podpisuję – zagroziłem, że albo dadzą mi robić jak chcę, albo zrezygnuję. W atmosferze nieustającej jeremiady zgodzono się wreszcie. Potem film otrzymał nagrodę za fotografię w Wenecji.

„Ucieczka skazańca" jest dla mnie najlepszym jego filmem. To arcydzieło, które udowadnia, że Bresson należy do najlepszych reżyserów francuskich obok Feydera i Gance'a – co w moich ustach nie jest małą pochwałą. Realizacja kosztowała mnie niemało trudu z dość prostej przyczyny. Wiele scen trzeba było kręcić w studiu, ale ich początek i wszystkie przejścia odbywały się w autentycznym więzieniu Montluc. Musiałem zniwelować wszystkie różnice. Studiowałem dokładnie światło w więzieniu. Sytuacja była tym trudniejsza, że praktycznie zrezygnowałem ze sztucznego oświetlenia. W normalnej skali nieco więcej światła, czy nieco mniej niewiele znaczy, ale kiedy operuje się minimum najmniejszy błąd oznacza katastrofę. Byłem chyba pierwszym operatorem, który użył oświetlenia poprzez odbicie, nie wprost. Chodziło o sceny w celi ze światłem gazowym, bez cieni. Na szczęście Bresson stosuje wiele zbliżeń, przy planach ogólnych nie udałoby mi się uzyskać tej atmosfery.

Nie lubię mówić o „Procesie Joanny d'Arc" bo jest to dla mnie film całkowicie chybiony. Wolałbym o nim zapomnieć. Bresson chyba też... Moja żona była wtedy chora i nie chciałem już pracować. Ale Bresson napisał niezwykle miły list i przekonał mnie. Dekorator Bressona, Charbonnier, znalazł wspaniałą scenerię przy obserwatorium w Meudon. To bardzo miły człowiek, malarz, choć nigdy nie rozumiałem jego sztuki: mówiliśmy różnymi językami. Ale ta sceneria odpowiadała wszystkim. Zacierałem ręce z radości. Dokonaliśmy zdjęć próbnych z pół tuzinem dziewcząt. Bresson wybrał najbardziej obiecującą, czarującą, o inteligentnych oczach, z wyrazem czystości. Potem zaczęliśmy. Bresson natychmiast zrezygnował z tła. Ustawił mnie naprzeciw ściany pokrytej materiałem, która miała sugerować trybunał. Gdzieś w górze zawieszeni zostali sędziowie, jak figurki świętych w kościele. Zapytałem: „Jakim cudem mam zasugerować rozmiary sali?" Odpowiedział, że chodzi mu o prostotę, o to aby nic nie odwracało uwagi od akcji. To było nasze pierwsze nieporozumienie. Potem odsunęliśmy wszystko na bok i filmowaliśmy dziewczynę. Ani razu Joanna nie jest ukazana razem z sędziami. Żadnego powiązania. Nie podobało mi się to. Ale trzecie nieporozumienie dotyczyło już mojej profesji. Oto mieliśmy przed sobą dziewczynę o cudownych oczach, ale Bresson nie pozwolił ani razu spojrzeć jej w kamerę. Powiedziałem mu, że gdybym wierzył w Boga, wyznając to patrzyłbym w górę: inaczej dziewczyna robi wrażenie hipokrytki. To nie pokora, bo w Joannie nie było nic pokornego. Miała wizje, była mistyczką. Ale Bresson nie chciał, aby Joanna patrzyła w górę; ponieważ wznosiła oczy u Dreyera...

Pokłóciliśmy się, a ponieważ Bresson nigdy nie przyznaje się do błędów – ma do tego prawo – próbował mnie upokorzyć. Nie jest to łatwe. Jestem arogancki; nie próżny, ale właśnie arogancki. Kiedy wytknął mi błąd w oświetleniu, za pierwszym razem pomyślałem, że może ma rację. Za drugim przypomniałem, że poprawka nie odpowiada temu, co dotychczas zrobiliśmy. Za trzecim – że ma tydzień na wyszukanie sobie innego operatora. „Ależ dlaczego, mój drogi Burel?" – „Dlatego, że niszczysz ten film. Że praca nie jest już dla mnie przyjemnością. To mój ostatni film i chciałbym zakończyć go akcentem piękna. Nigdy ci nie wybaczę, że nie pozwalasz ukazać oczu dziewczyny. Stworzyłbym twarz pełną ekstazy, która pozostałaby w sercach widzów".

Na plan wkroczyli mediatorzy, Bresson pisał do mnie listy, Agnés Delhaye przypominała, że wprawdzie nie podpisałem kontraktu, ale zobowiązałem się ustnie. Skończyłem więc film, wysyłając list z warunkami do „Szanownego pana Bressona", już nie – Roberta. Każde ujęcie musiało mieć jego aprobatę zarejestrowaną na taśmie; przegląd dubli odbywać się miał tylko w godzinach przewidzianych umową. W ten sposób rozstaliśmy się. Każdy z nas poszedł swoją drogą.

DOŚĆ CZEKANIA NA ROGU ULICY

Lee Grant jest aktorką, której nie zadowalają role w cieniu mężczyzn – nawet jeżeli cieszą się uznaniem (dwa lata temu otrzymała Oscara za drugoplanową rolę w filmie „Szampon" – gwiazdą był w nim Warren Beatty). W pełni zgadza się z Lizą Minnelli, która tak tłumaczy fakt rzadkiego pojawiania się na ekranie: – *Od czasów „Kabaretu" zasypują mnie scenariuszami. Czytam – i zawsze znajduję to samo. Pełną emocji historię „mocnych mężczyzn", skaczących z dachów, strzelających, ścigających się i – powracających do mnie, do dziewczyny w skromnym płaszczyku deszczowym, wyczekującej cierpli-*

wie na rog
szcie c
z uśmiech
ne zdanie:
Wolałabyn
podczas g
i pędzę sa
pytali mnie

Lee Gra
powinna z
zowała 30-
sztuki Stri
Otrzymała
skiego Inst
głównej ob
córkę sław
tu aktorsk
Obecnie m
dług Strin
realizację
której boha
wędrujące
będzie Gol
je film. Pr
tradycyjne
– *Nie zam*
zycji kogo
łość. Kino

Lee Grant

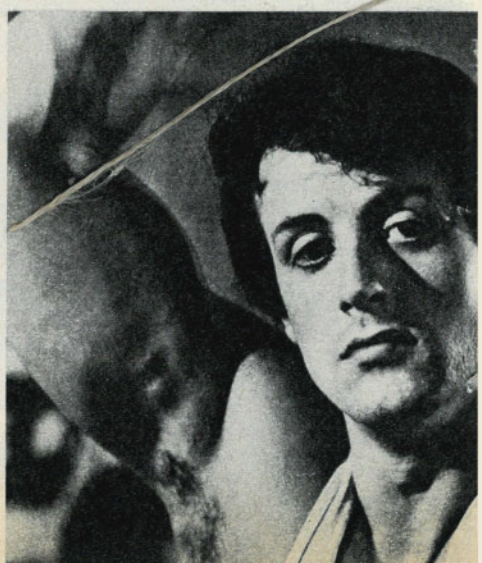
Kartka z Hollywood

GORĄCE NAZWISK

Dziś, kiedy Oscar dla filmu „Rocky" jest już faktem, nikt nie chce pamiętać o trudnościach, które towarzyszyły realizacji. A przecież właściwym triumfatorem jest nie reżyser John G. Avildsen – choć trudno nie docenić jego kulturalnej profesjonalnej pracy – lecz Sylvester Stallone, wykonawca głównej roli i scenarzysta. Nazwisko dotychczas nie zauważane. Syn włoskiego emigranta, od dawna próbował szczęścia w przemyśle rozrywkowym. Zamiast powodzenia zyskał sobie przydomek „kłopotliwego". Przez kilka lat przebywał w Europie, potem powrócił na uniwersytet w Miami, zagrał w trzech drugorzędnych filmach i napisał parę scenariuszy dla telewizji. Temat, który go pasjonował, w streszczeniu nie brzmi zbyt oryginalnie: historia drugorzędnego boksera, który nieoczekiwanie, kosztem ogromnego wysiłku, zdobywa sławę w mistrzowskich zawodach. Ale

w historię
czenie sw
więć we
przedstaw
jącemu dl
Chartoff-I
pisał we
w końcu
chciał zag
łem zdete
wyjść. Ni
niu". A
gwiazdy.
będzie g
szansy. Je
wtedy sto
się dzieck
kania. Pro
firmie Un
na realiza
żeli budże
na dolar
hollywoo

Sylvester Stallone



ogu ulicy. Mam wtedy wre-
ckazję wypowiedzieć
hem szczęścia nieśmiertel-
e: „Nic ci się nie stało?"...
ym, żeby to oni czekali
gdy ja strzelam, skaczę
samochodami, żeby to oni
nie, czy nic mi się nie stało!
rant uznała więc, że sama
zająć się reżyserią. Zreali-
30-minutowy film według
rindberga „Najsilniejszy".
ła stypendium Amerykań-
stytutu Filmowego, w roli
obsadziła Susan Strasberg,
wnego nauczyciela kunsz-
rskiego, Lee Strasberga.
m li o nowym filmie we-
ndberga – i przygotowuje
ę „Ostatniej ucieczki",
haterkami są dwie kobiety
ce po Stanach. Jedną z nich
oldie Hawn, która finansu-
Projekt ambitny, daleki od
nego „kina kobiecego"...
mierzam stawiać się w po-
goś, kto prosi o wyrozumia-
o zawsze jest tylko jedno!

FAKTY

„Films in Review" przytacza dane dotyczące filmów kinowych w amerykańskiej TV. „Przeminęło z wiatrem" pokazano po raz pierwszy w listopadzie ub. roku w dwóch częściach; filmy obejrzała 110-milionowa widownia (65% telewidzów w USA), co stanowi absolutny rekord w statystyce odbioru. Telewizja NBC zapłaciła 5 milionów dolarów za prawo emisji, ale podczas jej trwania wyświetlano aż 83 reklamy w cenie 275 tysięcy dolarów za minutę... Ze 189 filmów kinowych na małym ekranie w sezonie 1975/76 najwięcej widzów przyciągnęły „Port lotniczy", „Love Story", „Ojciec chrzestny II" (w wersji dłuższej od kinowej, wyświetlany przez dwa wieczory), „Tragedia Posejdona", „True Grit" (z Johnem Wayne), „Ptaki", „Patton", „Most na rzece Kwai", „Helter Skelter" (druga część filmu o bandzie Mansona, część pierwsza zajmuje dopiero 16 miejsce), „Jeremiah Johnson", „Ben Hur" i „Ojciec chrzestny". Wniosek: sukces jest z reguły udziałem filmów, które były przebojami w kinach.

★

Popularny niegdyś zachodnioniemiecki aktor Hardy Krüger debiutuje we Włoszech jako reżyser filmem „Horyzonty". Będzie to wielka produkcja obliczona na eksport. Grają Maximilian Schell, Keir Dullea i Barbara Bouchet.

★

Życie znanej murzyńskiej działaczki Angeli Davis ukaże film „Bracia" realizowany przez Arthura Barrona. Nazwiska będą zmienione, w czołówce – tradycyjna formuła: „Wszelkie podobieństwo do osób żyjących jest najzupełniej przypadkowe". Rolę główną gra Vonetta McGee.

★

Alfred Hitchcock przygotowuje nowy 55 film. Będzie to adaptacja szpiegowskiej powieści Ronalda Kirkbride „Krótka noc". Zabójca zakochuje się w żonie człowieka, którego ma zabić. Zdjęcia realizowane będą w Anglii i Finlandii.

KO

rię tę Stallone wpisał doświad-
swego życia. Opracował dzie-
ersji scenariusza i ostatnią
awił Gene Kirkwoodowi, pracu-
dla spółki produkcyjnej Robert
-Irwin Winkler. Wraz z nim na-
wersję dziesiątą, skierowaną
u do produkcji. Ale Stallone
agrać także główną rolę. „By-
terminowany. Ta rola musiała
Nie było mowy o niepowodze-
A przecież film potrzebował
. Stallone zaproponował, że
grał bez honorarium. Chciał
Jego prywatny majątek wynosił
to dolarów, żona spodziewała
cka, musiał wynieść się z miesz-
Producenci przedstawili projekt
Jnited Artists. Otrzymali zgodę
zację w dowolnej obsadzie, je-
żet filmu nie przekroczy milio-
, co przy obecnych kosztach
odzkich stanowi sumę bardzo

Fot. United Artists

niewielką. Winkler i Chartoff zaryzykowali.

Twierdzą dziś, że uwierzyli w sukces, ponieważ „Rocky" przypomina dawne filmy Franka Capry. Jest w gruncie rzeczy współczesną baśnią, pełną ciepła, wiary w ludzi, humoru. Idealizm ma dziś wzięcie. Publiczność znużona jest już pesymizmem obrazów pełnych gwałtu i nieszczęść. Pragnie zwycięstwa kogoś obdarzonego odwagą, stawiającego czoła przeciwnościom. W lutym ubiegłego roku rozpoczęły się zdjęcia. Stallone rozpoczął przygotowania do roli na sześć miesięcy przedtem. Ćwiczył boks pod kierownictwem zawodowego trenera, przeglądał wszystkie zrealizowane dotychczas filmy bokserskie, przeprowadził nagrane na taśmę video wywiady ze słynnymi zawodnikami: Rocky Marciano i Ezzardem Charlesem.

„Musiałem przemienić się w upartego, niepokonanego zawodnika, który przyjmuje dziesięć ciosów, aby zadać jeden".

Zdjęcia odbywały się w scenerii ubogich przedmieść Los Angeles, w rzeźni, gdzie Rocky pracuje i ćwiczy używając połci mięsa jako worka bokserskiego. Główną walkę rejestrowały cztery kamery. Przeciwnikiem był na ringu Carl Weathers, który w czasie zdjęć próbnych wymierzył Stallone'mu potężny cios w szczękę. „Byłbym ostrożniejszy, gdybym miał przed sobą prawdziwego aktora" – powiedział przepraszając. „Ja jestem prawdziwym aktorem" – usłyszał w odpowiedzi. Ale ten cios zadecydował o roli. Trenera zagrał Burgess Meredith, weteran ekranu od 45 lat, którego widownia polska oglądała niedawno w „Dniu szarańczy".

Film zdobył publiczność już pierwszego dnia. „Złoty Glob" przyznany mu przez nowojorskich krytyków potwierdził wagę sukcesu porównywanego z nieoczekiwanym sukcesem filmu „Marty" u progu lat pięćdziesiątych. Teraz – Oscar. 31-letni Sylvester Stallone to dziś „gorące nazwisko" Hollywoodu.

LEILA SOREL

Fot. Sovexportfilm

Irina Miroszniczenko

W filmie „...i inne oficjalne osobistości" reż. Siemiona Aranowicza występuje w duecie z Wiaczesławem Tichonowem. Grają pracowników handlu zagranicznego, prowadzących skomplikowane rozmowy z przedstawicielami jednej z firm zachodnich. Krytyk Romił Sobolew, pisząc o wzajemnych stosunkach tych dwu postaci, „ludzi już nie młodych i niezbyt szczęśliwych, rozsądnych, inteligentnych, wciągniętych w wir ważkich spraw", określa grę obojga aktorów słowem „mistrzostwo".

„Nomadzi" Sida Ali Mazifa

Przegląd Filmów Algierskich

Kroniki trudnych lat

Kino algierskie liczy sobie piętnaście lat – tyle, ile niepodległa Algieria. Ale już zdążyło się zeń wyodrębnić (i po kilku latach – przygasnąć) „młode kino", nurt zrodzony po powstaniu w 1964 roku Narodowego Instytutu Filmowego. Instytut istniał zaledwie dwa lata, mimo to zdążył wykształcić blisko 60 osób – podstawową kadrę filmowców algierskich.

Ideowym przywódcą kulturalnej lewicy algierskiej (a „młode kino" jest ruchem przepojonym ideami lewicowymi) był przede wszystkim Mustafa Locheraf, wówczas doradca rządowy do spraw kulturalnych oraz Kateb Yacine, pisarz marksistowski, którego sztuka „Mohamed, zabieraj swoje manatki" na temat emigracji Algierczyków do Francji była źródłem twórczego fermentu w środowisku algierskich intelektualistów.

Ważnym dopingiem dla „młodego kina" była zapoczątkowana w listopadzie 1971 roku rewolucja agrarna, która wywołała entuzjazm wśród filmowców w większości pochodzenia chłopskiego.

Tematycznie, niemal wszystkie filmy tego nurtu wiążą się z walką o wyzwolenie spod kolonializmu francuskiego; o ile początkowo uzyskanie niepodległości było przedstawione jako cel sam w sobie, o tyle dla „młodego kina" było ono tylko jednym z ważnych etapów wyzwolenia społecznego.

Od strony estetycznej algierskie młode kino charakteryzowało się dążeniem do oryginalności formy, której szukało opierając się na tradycjach narodowych – literackich, plastycznych, muzycznych, teatralnych; starało się też nie ulegać wpływom widowiskowego kina amerykańskiego.

Na warszawskim przeglądzie, poza Mohamedem Boumari, twórcą głośnego „Węglarza", nie było filmów apostołów „młodego kina" takich jak Mohamed Ifticene („Krew wygnania" i „Dziennik młodego robotnika") czy Abdelaziz Tolbi („Nona"). Nie było też filmów Mohammeda Slima Riada („Droga", „Wiatr z południa"), choć sam reżyser przyjechał do Warszawy. Nie znaczy to, że prezentowano na przeglądzie filmy dla współczesnego kina algierskiego niereprezentatywne.

„Kronika lat pożogi" Mohameda Lakhdara Haminy dowodzi, że kino algierskie technicznie i artystycznie staje się dojrzałe; ale elegancja formy nie zawsze idzie w parze z autentyzmem obrazu.

Akcja filmu, podzielonego na pięć części, rozpoczyna się na krótko przed wybuchem II wojny światowej, a kończy wybuchem rewolucji algierskiej w listopadzie 1954 r. Rozmach, z jakim zrealizowano to monumentalne dzieło (ponad 3 godziny projekcji), scenograficzny przepych, tysiące statystów, miliony jakie włożono w realizację, wskazują, że powstanie tego filmu było przedsięwzięciem, w które zaangażowano cały prestiż i autorytet kraju. Ów rozmach bez precedensu wywołał zarzuty, że reżyser próbował zadziwić świat, pokazując dzieło zbudowane według zasad wielkospektaklowej inscenizacji i zagranicznych wzorów, co łatwo dostrzec w przesadnym być może podkreśleniu lokalnej „egzotyki", w pseudoarabskiej muzyce Philippe'a Arthuisa. Te i inne zarzuty wydają się jednak błahe w porównaniu z siłą i fascynującą urodą plastyczną filmu, będącego wielkim, pełnym gwałtowności i poezji historycznym freskiem. Dla polskiego widza najbardziej wieloznaczna jest postać szaleńca, którego gra sam Lakhdar Hamina. To postać symboliczna, która zdaje się wcielać podstawowe cnoty bohaterów walki wyzwoleńczej. Trudno jednak nie dopatrzyć się w niej również pewnego narcyzmu, przed którym Hamina – reżyser, scenarzysta i aktor – nie potrafił się ustrzec.

Kolonializm i jego konsekwencje są tematem wszystkich pozostałych filmów przeglądu. W „Rybakach" Mustafy Toumi arabski kupiec w nadmorskiej miejscowości, wspomagany przez kolonizatorów, staje się monopolistą skupującym ryby od miejscowych rybaków. Kres nieograniczonej władzy i samowoli wyzyskiwacza kładzie rewolta rybaków.

Ostatnie chwile kolonialnych rządów Francuzów pokazuje film Ahmeda Lallema „Strefa zakazana". Małe algierskie miasteczko – mikrokosmos kolonialnej Algierii: aroganccy Francuzi, bogaci Arabowie, którzy paktują z kolonizatorami i biedota wyzyskiwana przez obcych i swoich. Lallem pokazuje proces budzenia się świadomości klasowej, film kończy się wybuchem wojny 1954 roku, w której bierze udział bohater. „Strefa zakazana" to film fabularny, ale reżyser posługuje się także zdjęciami dokumentalnymi (np. sekwencje rebelii). Filmowi brak spójności, ma wady konstrukcyjne, przeplatanie dokumentu i fikcji nie zawsze wydaje się przekonujące. Zaważył tu może brak środków finansowych i konieczność przedwczesnego ukończenia filmu, na co uskarżał się reżyser w jednym z wywiadów.

Filmem w całości dokumentalnym jest „Walka o wyzwolenie" Ahmeda Fadhli; cele dydaktyczne wyraźnie zdominowały tu efekty artystyczne. Obfity komentarz, w którym reżyser pragnął powiedzieć absolutnie wszystko o historii ruchów wyzwoleńczych Algierii, przytłacza widza, który tonie w zalewie informacji.

„Dziedzictwo" Mohameda Boumari: tytuł i temat tego filmu mogłyby doskonale pasować na określenie całego przeglądu filmów algierskich, które pokazały heroiczną walkę Algierczyków o niepodległość, lecz również – spuściznę, jaką po latach panowania pozostawili w tym kraju kolonizatorzy: zniszczony kraj, ciemnotę i zacofanie. Wreszcie „Nomadzi" Sida Ali Mazifa: trzej bracia reprezentują modelowe sytuacje społeczne. Film schematyczny, ale piękny plastycznie.

Za kilka lat w Algierii będzie powstawać dwadzieścia filmów rocznie. Ciągle niewiele w stosunku do potrzeb, ale dużo, gdy weźmiemy pod uwagę młodość algierskiego kina. Warszawski przegląd nasuwa przypuszczenie, że ze wzrostem liczby filmów coraz pełniejszy będzie obraz historii i współczesności w nich zawarty; już teraz ambicje i cele młodej kinematografii budzą zainteresowanie i jednają szacunek widza.

IRENEUSZ DEMBOWSKI

„Dziedzictwo" Mohameda Boumari

Co dalej?

Konfrontacje. Było więcej filmów niż poprzednio, impreza trwała dłużej, miała szerszy zasięg. Reakcje widzów i krytyków – różne.

Cel: przekrój sezonu 76. Repertuar na planie trójkąta; kinematografie socjalistyczne i zachodnie zajęły boki prawie jednakowe, kino Trzeciego Świata – bok najkrótszy.

Wybór filmów rzetelny, oddawał ważniejsze wydarzenia i trendy sezonu. Oczywiście, zamiast „Taksówkarza" można było dać „Lot nad kukułczym gniazdem", „Figuranta" lub „Wszystkich ludzi prezydenta", ale wtedy – dlaczego nie „Taksówkarza"? Albo: zamiast „Niewinnego" i „Nakarmić kruki" pokazać „Markizę O." Rohmera i „Pustynię Tatarów" Zurliniego, ale wtedy – dlaczego nie ostatnie dzieło Viscontiego, dlaczego nie film wybitnego twórcy iberyjskiego? Taka dyskusyjność jest nieodłączna wszelkim imprezom. Konfrontacje były zestawem jednym z wielu możliwych, ale uzasadnionym.

Przywykliśmy, że gościem Konfrontacji (alę nie kinowego repertuaru) był film rzeczywiście kontrowersyjny – estetycznie lub obyczajowo. Tym razem miał nim być „Omen", i nie był; to po prostu rozrywkowy horror. Z niego ludowa nauka: nie taki diabeł straszny, jak go malują. Mój własny paradoks: diabeł straszny, gdy go nie ma. To znaczy: nieobecność pewnych filmów na naszych ekranach sprawia, że je nadwartościowujemy i wyolbrzymiamy.

Na Konfrontacjach był film produkcji polskiej, nie było kina polskiego. „Sam na sam" Andrzeja Kostenki to pozycja zbyt mało oferująca, zwłaszcza w sytuacji, gdy w kinach pojawiły się tytuły, które wywołały silny oddźwięk.

Stanisław Grzelecki pisał w „Życiu Warszawy", że Konfrontacje wzbudziły znużenie. Powiedziałbym mocniej: wzbudziły zawód. Przyczyny są dwie.

Po pierwsze – same filmy. Zastój w krzewieniu nowych idei, zbytnia oczywistość, brak rozwiązań, które poruszają wyobraźnię i rozum. Przeważał perfekcjonizm.

Więc formuły rozrywkowe, jakby poza życiem – to „Intryga rodzinna" i „Omen". Po nich filmy problemowe, ale takie, że mniej interesuje nas sam problem, a bardziej – rzekłbym delikatnie – materia filmowa, często najwyższej próby. Na pierwszym miejscu i w najwyższej lokacie „Twarzą w twarz"; Bergman psychiatra, Bergman moralizator, Bergman ten sam, prawda, ale film mądry i pożyteczny. Potem: dekadencja burżuazji (znamy to) – Visconti i Saura; wyobcowanie i dewiacje (znamy to) – Polański; zlepek amerykańskich motywów – Scorsese; epos historyczny pierwszej połowy wieku dwudziestego – Bertolucci itd. itd. Czyli potwierdzenia, nieraz kunsztowne, o wyrafinowanych szczegółach, ale nie powiew nowej myśli.

Były wyjątki: „Mocny Ferdynand", „Niemoc" i „Cudze listy". Ten pierwszy, bo niebanalnie mówi o faszyzmie, temat, który dziś jest szczególnie aktualny; ten drugi, bo niebanalnie posługuje się poetyką i humorem – satyryczny obraz społeczeństwa; ten trzeci, bo niebanalnie analizuje sytuacje kulturowe, na powierzchni monotonne, wewnątrz dramatyczne i skłębione.

Po drugie – powiększono skalę imprezy, jakby ją napompowano od wewnątrz, więc rozrzedzono. Konfrontacje przestały być imprezą, stały się po prostu częścią sezonowego repertuaru. Z jednej strony – łatwo było dostać się na każdy film, z drugiej strony – było to pójście „do kina", nie udział w corocznym „wydarzeniu". Brakło aury, odświętności, zgiełku. Tego, co na przykład dają festiwale.

Wielokrotnie występowałem w „Filmie" z krytyką Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów. Wypominałem sprowadzone „potworki" (np. „Nie ujdzie ci to płazem"), serie lichych filmów włoskich, opóźnienia repertuarowe, luki w tytułach i gatunkach, niedopatrzenia techniczne (złe kopie, filmy amerykańskie w dubbingu włoskim) itp. Tym razem, i z przyjemnością, odwrotnie. Niezależnie od frekwencji, przyjęcia widzów i opinii krytyków uważam Konfrontacje za sukces i ważny krok do przodu.

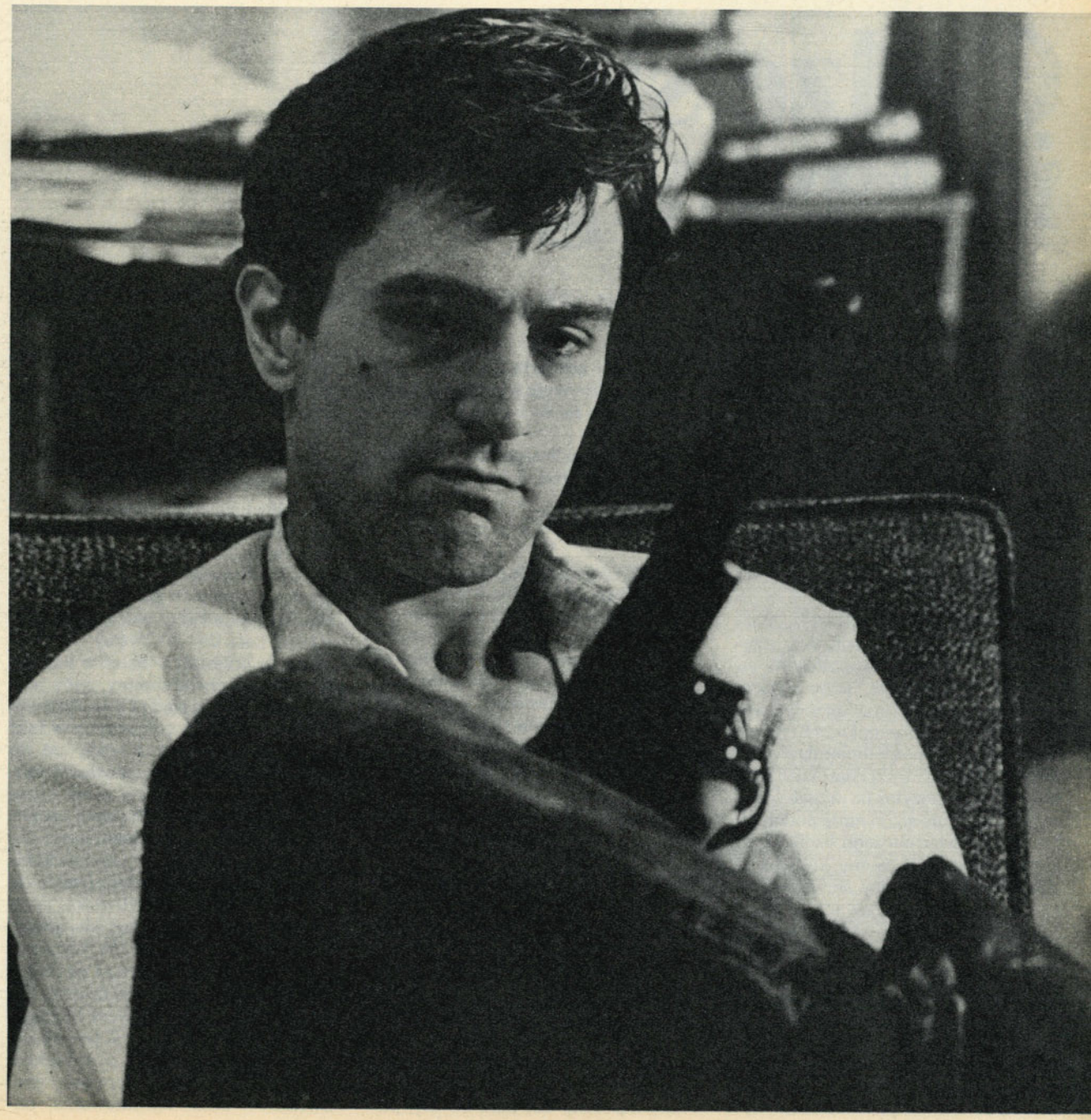
Z dwóch powodów. Bo dały rzetelny, zminiaturyzowany obraz kina światowego. Jeśli filmy nie zaspokajały w pełni potrzeb, przyczyna tkwi w samym kinie a nie doborze tytułów, choć, jak już wspomniałem, selekcja jest zawsze sprawą otwartą i dyskusyjną. Pamiętajmy o powiedzeniu Gogola, że nie należy narzekać na lustro, kiedy gęba krzywa.

ZRF zdobyło się na wielki wysiłek odnowienia formuły Konfrontacji. To bardzo ważny moment. Pierwszy krok najtrudniejszy, ale został zrobiony. Jest materiał do analizy, do znalezienia najlepszych rozwiązań. Każda modernizacja wymaga ryzyka.

Co dalej? Częściową odpowiedź przyniesie bieżący sezon. Reszta należy do ZRF-u. Ze swej strony proponowałbym co następuje: zachować koncepcję „wielkich Konfrontacji" tylko dla 7–10-tytułowego zestawu rzeczywiście najlepszych i najatrakcyjniejszych filmów, natomiast wokół nich i w ograniczonym zasięgu zorganizować przeglądy uzupełniające, np. nie znane u nas długometrażowe filmy dokumentalne, filmy skupione wokół jakiejś jednej, reprezentatywnej sprawy, „obiecujące debiuty" albo coś podobnego.

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

Potwierdzenia – zamiast powiewu nowej myśli



„Taksówkarz" Martina Scorsese

„Cudze listy" Ilji Awerbacha

Cudze słowa i własny głos

Spotkanie z NATALIĄ RIAZANCEWĄ

Natalia Riazancewa jest scenarzystką. W swych scenariuszach nie tyle opowiada dzieje ludzi, ile się im przygląda, nie śledzi rozwoju wypadków, lecz jak gdyby wstrzymuje go, aby zrozumieć przesłanki myśli i czynów swych bohaterów; częściej – bohaterek.

„Samotna", „Pożegnanie", „Życie osobiste Kuziajewa Walentina", „Cudze listy" – to filmy-portrety, nie ma w nich szablonowych postaci, każdy bohater stanowi indywidualność niepowtarzalną.

● Dlaczego zajmuje się Pani niemal wyłącznie kobietami?

– Są mi bez wątpienia bliższe, bardziej zrozumiałe, lecz nie tu leży przyczyna. Tak się po prostu złożyło – to najlepsza odpowiedź. Rzeczywiście każdy mój scenariusz przedstawia portret kobiecy, z wyjątkiem Kuziajewa, ale on jest niepełnoletni, a więc i to niezupełnie męski charakter. Dlaczego tak się złożyło? Bo przecież moje bohaterki nie są do mnie podobne, nie ma tu więc niczego osobistego. Cóż, może dlatego, że my, kobiety, ze wszystkich sił staramy się zachować szacunek dla mężczyzn odziedziczony po przodkach. Nie widzimy ich „na wskroś", ponieważ nie chcemy tak ich widzieć, a tym bardziej o nich pisać. I jest to nasza słabość: ale może i nasza siła? Poza tym życie kobiety wydaje się prawdziwsze, bardziej naturalne, prostsze. Nie lżejsze bynajmniej – lecz prostsze w tym znaczeniu, że dla większości kobiet problem sensu życia rozstrzyga się sam przez się. Dzieci. To ten punkt oparcia, kiedy piszemy o kobietach, ludzki i zrozumiały dla wszystkich. Można by rozpatrywać różne złożoności i detale kobiecej psychologii (niekoniecznie w temacie rodziny i wychowania) – przecież podstawą kobiecych uczuć i wszelkich konfliktów pozostanie obrona życia, tworzenia, miłości, obrona tego co najlepsze. Sądzę, że kobieta nie bardzo nadaje się na bohatera dramatu filozoficznego. Nikt nie napisze o nas nowego „Hamleta" ani „Fausta". Przychodzimy na świat z już rozstrzygniętym dylematem „być albo nie być?". Prawdziwie kobiecy problem to – „jak być?".

Już dawno zauważono, że w typach kobiecych wyraźniej odbijają się krytyczne momenty procesów społecznych i historycznych, jak też i nowe treści, a w miejsce tradycyjnych typów kobiet kształtowanych na wzór Anny Kareniny czy pani Bovary, porzuconych i beznadziejnie cierpiących, pojawiają się analogiczne typy męskie.

● Może powinnyśmy przyhamować nasze dążenia do równouprawnienia, zostać trochę w tyle. Ale jak to zrobić?

– Mówi się o tym często. Lecz, jak sądzę, życie mija się z teorią. Byłoby, oczywiście, przyjemnie, gdyby mężczyźni wysłuchiwali naszych mądrych wywodów, a później nie zapominali o podawaniu palt i całowaniu w rękę. Lecz ile i jak byśmy nie krzyczały, że przestali widzieć w nas kobiety, a my chciałybyśmy, żeby jednak widzieli – ni stąd ni zowąd zjawia się czasem cicha dziewczyna w taki sposób, że wszyscy rzucają się do zdejmowania palta i całowania rąk. A może chodzi właśnie o ten „sposób". I na odwrót; można stale pamiętać o swoim równouprawnieniu i domagać się go, a życie przeżyć na kolanach. Istnieją u nas wprawdzie te wszystkie prawa i możliwości, jakie społeczeństwo może dać, ale można wcale z nich nie korzystać. Wybieramy to, co nam odpowiada i na co nas stać. Mylimy się, przesadzamy, nie doceniamy, jednym słowem – żyjemy i tworzymy swoje życie. Z pewnością dlatego stale pisałam o kobietach i moje scenariusze są im poświęcone. Świeżość, brak ugruntowania naszych praw oraz potężna siła tradycji, która istnieje w nas, a nie poza nami – dostarczają nie tylko bodźców i konfliktów, lecz także wykluczają możliwość przewidywania kobiecych reakcji, sprawiają, że każda kobieca postać jest w interesujący dla mnie sposób jakby „nie wykończona". Kobiety są bardziej giętkie i łatwiej się przystosowują, lepiej dają sobie radę w tych przełomowych momentach, kiedy życie ustawia je w nowej rzeczywistości. W zmienionych warunkach zaczynają żyć od nowa. Mężczyźni natomiast załamują się często w takich chwilach. Cóżby tu jeszcze powiedzieć dobrego o kobietach, tak aby się nie zaplątać? A mówiąc nawiasem, zaplątaliśmy się kiedyś. Pisaliśmy razem z W. Wałuckim scenariusz pod ironicznym tytułem „Mądra kobieta". Codziennie rozmyślaliśmy nad tym problemem, to oskarżaliśmy naszą biedną „mądrą kobietę", to znów litowaliśmy się nad nią, w końcu zaplątaliśmy się. Życie nas przechytrzyło. Zapewne zadanie było powierzchowne i bałamutne...

● Czyżby „mądrych kobiet" było teraz mniej?

– Przeciwnie – dają sobie w życiu radę całkiem dobrze, w związku z tym nie pragnę już ani litować się nad nimi, ani ich oskarżać.

● Więc znowu „zdrowie pań"?

– Już dość, więcej nie będę. Niedawno po raz pierwszy w życiu wzniosłam toast za mężczyzn. Za to, że już od tak dawna myśleli, konstruowali cuda techniki, aby stworzyć tę naszą cywilizację, w której kobieta może być im równa. Byli wielkoduszni, ale i... trochę nieostrożni. Teraz rozkładają ręce nie wiedząc, co z nami, równouprawnionymi począć. Może warto coś niecoś wymyślić w tej sprawie?

● Ale Pani następny scenariusz jest również o kobiecie?

– Tak, nazywa się „Głos". Bohaterką jest aktorka. Jest to scenariusz o niepowtarzalności osobowości, o pracy i niepowodzeniu, o szczęściu, jakie daje indywidualność, o tym, że nic nie ginie; o tworzeniu jako o pierwszej ludzkiej potrzebie, niezależnie od skutku. Nie będę streszczać scenariusza. Rzecz jest o filmie, ale bez zdjęć – tylko o zapisie dźwięku. Dlatego nazywa się „Głos".

● Mówiąc nawiasem, czy słyszy Pani swój „głos" w filmach nakręcanych według Pani scenariuszy?

– Czasem wyłapuję coś znajomego... Ale pisanie scenariuszy to beznadziejne zajęcie. Końcowa wartość filmu zależy od reżysera, choćby nawet trzymał się on ściśle tekstu. Dobrze, jeśli zachowa się choć główna myśl, ten impuls, który sprawił, że w ogóle powstał scenariusz. Może jeszcze pewne szczególne cechy dialogu zdradzają czasem autora. Ja zresztą podjęłabym się odróżnić z zawiązanymi oczyma jedynie dialogi Szukszyna i Wołodina. Jedynie tak rzadkie indywidualności twórcze, mimo że nie brak scenarzystów piszących stylem żywym i autentycznym. Film zwykle nie eksponuje, lecz niweluje charakterystyczne cechy stylu scenariusza. Eksponuje bardziej styl reżysera i aktorów. Czasem to i lepiej.

● Czy zdarza się Pani idealna współpraca z reżyserem?

– Idealna nie zdarza się w ogóle. Niemniej – powiodło mi się. Zresztą dwa moje scenariusze wykorzystane zostały przez reżyserów-kobiety: Łarisę Szepitko i Kirę Muratową. Wspominam teraz współpracę z nimi jako bardzo udaną, lecz ileż, mój Boże, przyszło wtedy wylać łez. Pracowały bardzo ciężko, nie rozpieszczając i scenarzystki. Byłyśmy młode, niedoświadczone i uczyłyśmy się dopiero tych delikatnych stosunków między reżyserem i scenarzystą na planie. Ale, prawdę mówiąc, żadne doświadczenie nie zabezpiecza nas przed nowymi niepowodzeniami.

● Wydaje mi się, że scenarzysta w filmie i kobieta w rodzinie znajdują się w podobnej sytuacji. Dają z siebie wszystko, co mogą, a i tak nikt tego nie zauważa. Bez nich nie byłoby ani filmu, ani rodziny, lecz jest to tak oczywiste, że wszyscy o tym zapominają.

– Należałoby złagodzić to stwierdzenie. Więcej – należy oddać co trzeba reżyserowi, nie wolno narzekać, że daje się wszystko, co najlepsze, a on nie bierze ani nie rozumie. W ogóle należałoby jak najmniej narzekać, jeśli wierzy się w reżysera. Jeśli nie – nie podejmować w ogóle współpracy. Scenariusz został przyjęty – zapomnieć. Pisać nowy. Kino przecież wciąga jak lejek: zawsze znajdzie się jakaś robótka, przeróbka, drobiazg, potem chce się zobaczyć, co z tego wychodzi – i oto już żyjemy sprawami kina, już nas kino nakrywa z głową. Tymczasem scenarzysta powinien pozostać z boku. Kino to oczywiście wszystko, to cały świat; ale przecież – to tylko kino. Cały świat – to znacznie więcej i należy wyczuwać te proporcje, aby jeszcze coś niecoś napisać. I przemyśleć, a nie dostosowywać do potrzeb kina wątki dawno już przemyślane. Piszę trochę za mało. Skarżą się na to, o ile wiem, i inni scenarzyści. Jest, co prawda, o czym pisać, lecz brak nam, niestety, czasu.

● Czy z powodu pracy w filmie?

– Jeśli o mnie chodzi, to sama sobie jestem winna. Ale rzeczywiście proces produkcyjny w kinematografii trwa zbyt długo, abyśmy mogli szybko realizować nasze projekty.

● Wobec tego dlaczego pracuje Pani dla kina? Dlaczego wybrała Pani ten gatunek literatury?

– Prawdopodobnie z nieśmiałości. Wygodniej jest ukrywać się za postaciami filmowymi, wypowiadać się przy ich pomocy. Mówić nie słowami swoimi, lecz innych, często zupełnie nie akceptowanych postaci.

● Na przykład Zinoczki Biegunkowej z „Cudzych listów". Trudno znaleźć słowa bardziej Pani obce.

– Cóż, momentami taka Zinoczka jest w każdym z nas. Jest to, o dziwo, postać, która pomimo całej swej jednowymiarowości interesuje mnie nadal. Chociaż opisałam ją już w scenariuszu, a film przewędrował ekrany. Niechętnie wracam do jej barbarzyńskiego języka, jej czarującego despotyzmu i naiwnej akceptacji samej siebie. Nieprzypadkowo jednak opowieść ta ma finał dwuznaczny i otwarty. Pozostała zagadka tkwiąca nie w Zinoczce jako takiej, lecz w jej władczym usposobieniu, pewności siebie. Sądzę, że zarówno reżysera Ilję Awerbacha, jak i mnie czeka jeszcze kiedyś powrót do tego tematu. Rzecz, oczywiście, nie będzie już o Zinoczce. I nieprędko. A która to godzina?

● Rzeczywiście, rozmawiamy już prawie dziewięć godzin. A teraz muszę to wszystko zmieścić na sześciu stronach maszynopisu.

– Ależ to niemożliwe! O kobietach i mężczyznach gawędziłyśmy nie mniej niż trzy godziny. O „potopie" filmów o kobietach w średnim wieku – z godzinę. Ile mówiłyśmy o reżyserach? Ile o widzach? O redaktorach? I w ogóle o życiu? A i tak jeszcze nie zaczęłyśmy mówić o najważniejszym.

● A co jest najważniejsze?

– Nie wiem.

Rozmawiała:
AŁŁA GERBER

Natalia Riazancewa: – Wybrałam kino chyba z nieśmiałości

Fot. M. Gnisiuk

ZNAK ORŁA

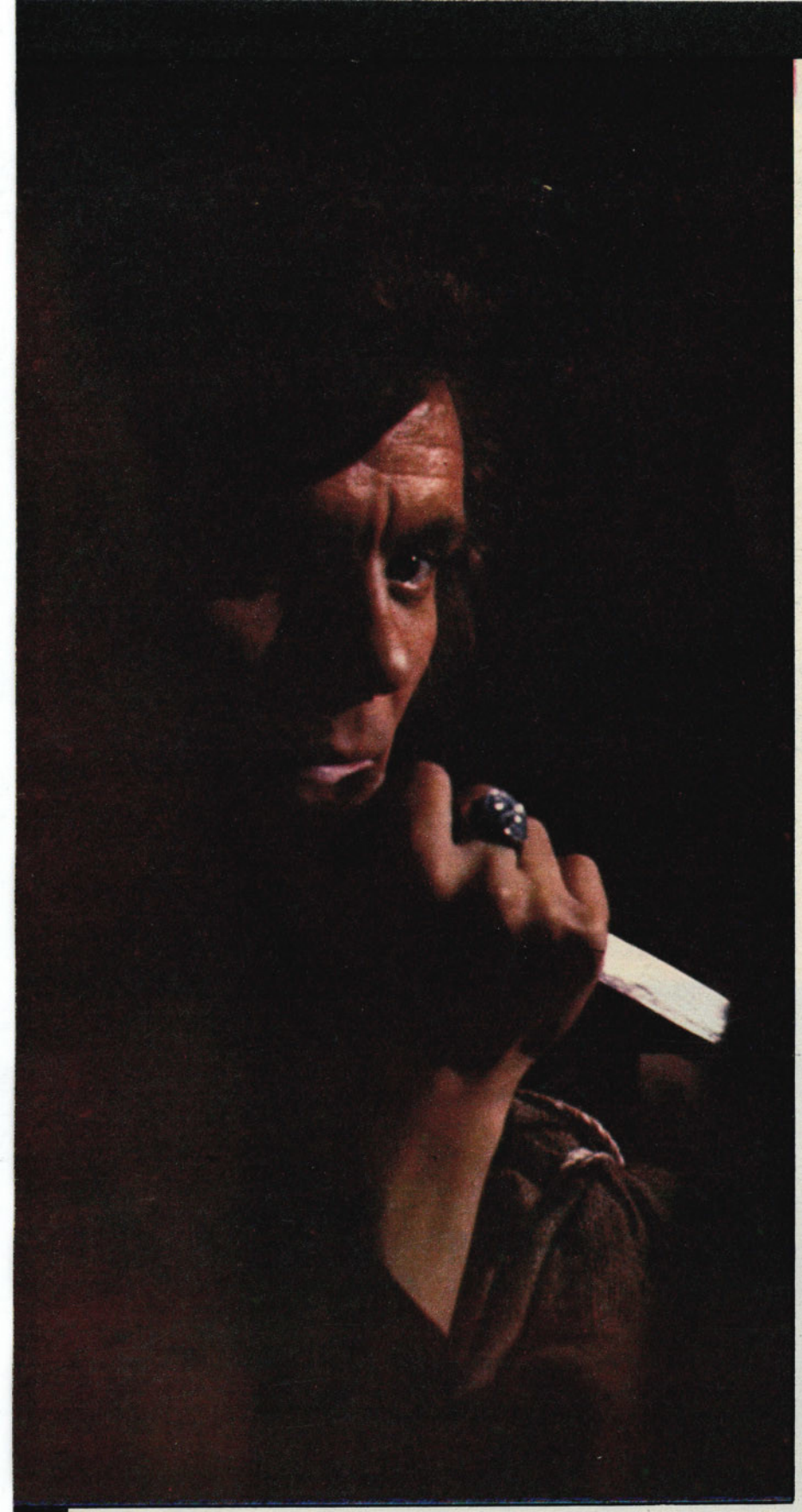
Wczesna wiosna nie jest dla turystów bardzo atrakcyjna, ekipa serialu „Znak orła" ma w Malborku dużo swobody. Plan znajduje się tym razem na Wysokim Zamku. Malbork jest teraz jednego dnia piwnicą w domu mieszczanina krakowskiego, drugiego zaś komnatą na Wawelu; sceny, których akcja toczyć się będzie w krzyżackim Marienburgu będą realizowane później.

Ta piwnica to w rzeczywistości izby przeznaczone obecnie na magazyny archeologiczne; jedna na parterze, druga w lochu. Wszędzie tam, gdzie nie wkraczają filmowcy – półki, a na nich fragmenty murów, cegły, obrobione kamienie, jakieś skorupy.

Stare, nawet bardzo. Gdy w tej piwnicy-lochu zgaśnie na chwilę światło, mrok ma w sobie coś z grobu, a nie ciemnego pokoju. Tam nieznani prześladowcy wtrącą małego Gniewka, bohatera serialu, pobitego i skrępowanego. Właściwie skazanego na śmierć, co on przeczuwa, a my, telewidzowie, będziemy wiedzieć na pewno. Dlatego musi uciec, choć czasu mało a piwniczny grób głęboki. Prześladowców też znamy. Jeden – krzyżacki sługa i szpieg Hanysz – ma wiele do stracenia, właściwie wszystko. Przedmiot jaki przypadkiem trafił do rąk Gniewka mógłby zdekonspirować przewrotną grę Hanysza. I choć udało mu się ów przedmiot odzyskać, świadek powinien zginąć. Drugi – mieszczanin krakowski Ewald – odegrał dość niechlubną rolę w czasie buntu wójta Alberta; by nie trafić pod Łokietkowy sąd – chętnie zamordowałby nie tylko Gniewka. Ucieczka chłopca uniemożliwi zbrodnicze plany, ale i Ewaldowi zostało niewiele czasu. Hanysz nie zostawia żywych świadków swoich zamierzeń. Obserwujemy scenę zabójstwa Ewalda. Półmrok, jakieś worki, półki z towarami. Gdzieś poza zasięgiem światła czai się Hanysz. Nieświadomy niebezpieczeństwa Ewald sięga na półkę. Błysk noża, cios i kupiec miękko osuwa się na ziemię. Kręcą to bez krwi, konania, dość grozy dają te mury, światło skupione na ostrzu noża, okrutna twarz mordercy.

Akcja serialu reżysera Huberta Drapelli rozgrywa się w latach 1308–1331. Na kanwie historycznych wydarzeń związanych z działalnością zjednoczeniową Władysława Łokietka scenarzyści – Alina Korta, Bohdan Poręba i Hubert Drapella – zbudowali fabułę, której bohaterem jest Gniewko, najpierw dwunasto-, potem osiemnastoletni. Gniewko pochodzi z rybackiej wsi spod Gdańska, jego rodziców zamordowali Brandenburczycy. Chłopiec przypadkowo znajdzie się wśród ludzi spod znaku orła, współdziałających z Łokietkiem rycerzy polskich. Stanie się wysłannikiem księcia i wiele go czeka trudnych zadań. Zgodnie z prawami dramaturgii dano mu groźnego przeciwnika, właśnie Hanysza. Ich drogi nieraz się przetną.

Czasy Łokietka ukazywało już zre-



Adam Baumann

Bernard Michalski

Na pierwszym planie Ryszard Filipski w roli Władysława Łokietka i Jarek Makowski

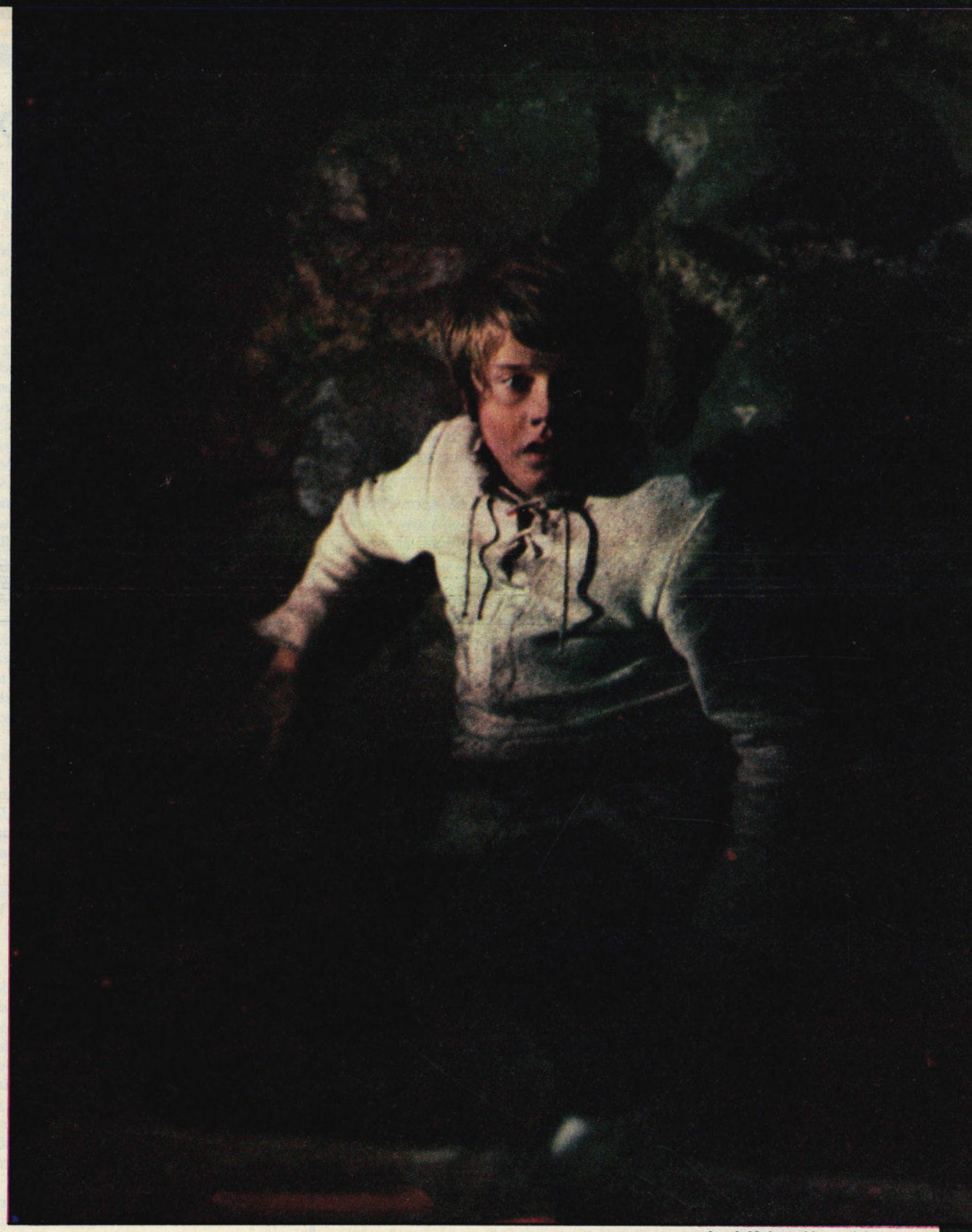
alizowane przed kilku laty przez Bohdana Porębę widowisko telewizyjne „Gniewko, syn rybaka". Stało się ono inspiracją dla „Znaku orła", nie będzie jednak podobieństw w rozwoju akcji, choć zachowano imię bohatera, a także ramy historyczne: zdobycie przez Krzyżaków Gdańska w 1308 roku, bunt krakowskiego wójta Alberta przeciw władzy Łokietka, najazd Brandenburczyków na Wielkopolskę i wreszcie bitwa pod Płowcami, zakończona rozbiciem krzyżackich wojsk – rok 1331.

Druga scena realizowana we wnętrzach malborskiego zamku kończy czwarty odcinek serialu. Po ucieczce z lochu Gniewko z przybranym ojcem staje przed księciem Władysławem na Wawelu. Starosta łęczycki Paweł, któremu wcześniej chłopiec ocalił życie, obdarowuje Gniewka mizerykordią. To zapowiedź rycerskiego miecza – kilka lat później, po bitwie płowieckiej, otrzyma go Gniewko z rąk królewskich. Scena ta realizowana będzie na Wolinie, dokąd ekipa „Znaku orła" przeniesie się po zakończeniu zdjęć w Malborku. A tu rejestrowane będą jeszcze m.in. fragmenty ukazujące wyprawę Gniewka do twierdzy krzyżackiej z rozkazu Łokietka. Ucieczka Gniewka ze starannie strzeżonej twierdzy, po murach, będzie nakręcona przy udziale kaskaderów.

Bohatera serialu grają dwie osoby: chłopca – uczeń szkoły podstawowej z Wałbrzycha Jarek Makowski, dorosłego – Krzysztof Kołbasiuk z warszawskiego Teatru na Woli. Hanysza gra Adam Baumann, Łokietka – Ryszard Filipski. Poza nimi występują m.in. Bożena Adamek, Eliasz Kuziemski, Tadeusz Borowski, Bernard Michalski, Aleksander Fogiel, Lech Ordon, August Kowalczyk, Ryszard Ronczewski, Zygmunt Maciejewski, Leon Niemczyk, Wojciech Alaborski, Henryk Bista. Operatorami są Jacek Stachlewski i Jerzy Stawicki, autorem scenografii Wiesław Śniadecki, wnętrz – Zofia Pruchnicka, kostiumów – Milena Murawska. Produkcją z ramienia Zespołu „Profil" kieruje Ryszard Jasionowski. Całość obejmuje 14 odcinków półgodzinnych.

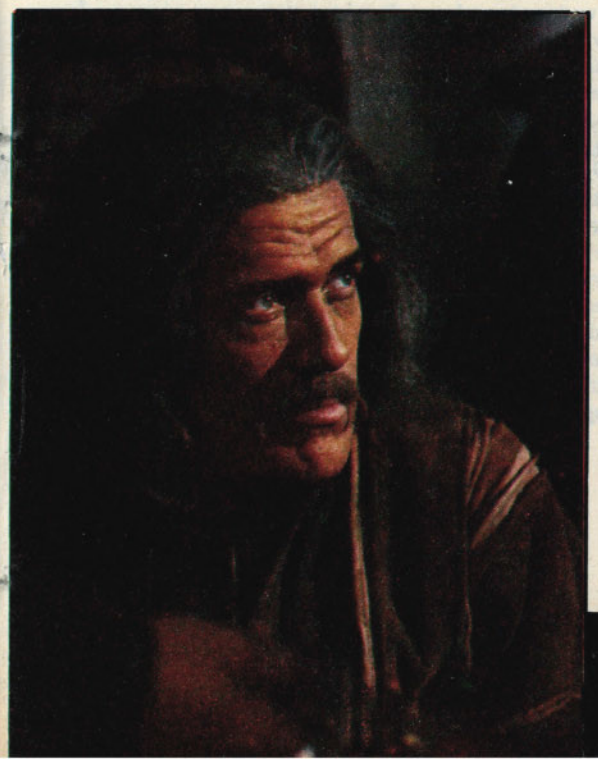
ELŻBIETA DOLIŃSKA

Zdjęcia: JERZY TROSZCZYŃSKI

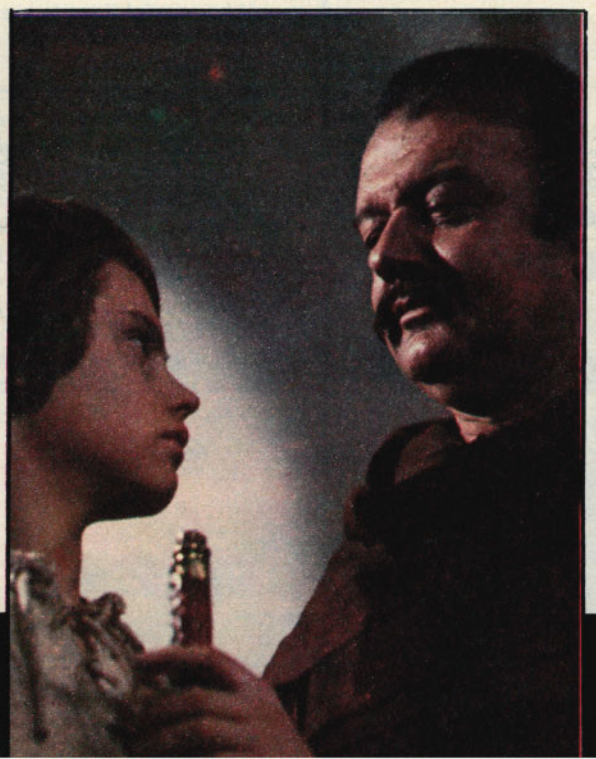


Jarek Makowski w roli Gniewka

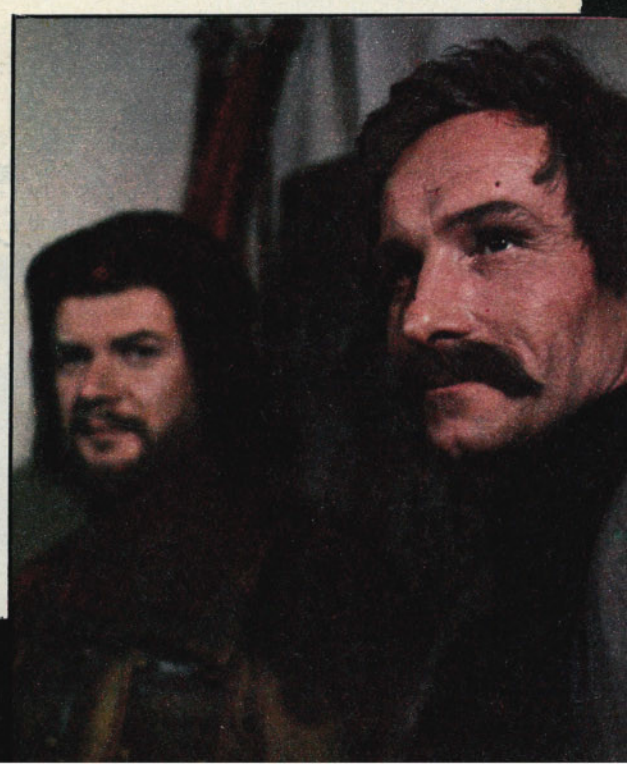
Ryszard Filipski



Jarek Makowski i Eliasz Kuziemski



Tadeusz Borowski i Henryk Bista



Drugie życie kina

OKRUTNY, INTELIGENTNY, UCZCIWY

– to epitety, jakimi hollywoodzki kronikarz James Agee obdarzył po premierze rewelacyjny film Billy Wildera **STRACONY WEEKEND** (1945), przypomniany teraz w telewizyjnym Kinie Interesujących Filmów.

Film zapowiadano jako „największą niespodziankę Hollywoodu" i oto, tym razem, normalna w takich wypadkach reklamowa przesada nie odbiegła zbyt daleko od prawdy. Premiera wywołała szok. Przez długie miesiące poddawano film wiwisekcji omawiając drobiazgowo jego poszczególne sekwencje, sceny i kadry. Teraz, po latach, w artykułach monograficznych o Wilderze, ledwie się ten tytuł wspomina, „Stracony weekend" okazał się bowiem pozycją unikalną w twórczości sarkastycznego ironisty hollywoodzkiego. Był i jest jednym z jego nielicznych filmów, które budzą raczej przygnębienie niż śmiech, wymyka się więc podporządkowaniu głównym nurtom jego twórczości. Wilder też wspomina o nim rzadko.

Były to lata solidnych opowieści epickich i gawędzenia na sprawdzone tematy, bez głębszego angażowania się w przedstawione problemy czy zjawiska. Istniały, oczywiście, wyjątki i do nich należał film Wildera. Powieść Charlesa R. Jacksona, która legła u podstaw scenariusza (też szeroko dyskutowana) uznano za materiał o wątpliwej wartości filmowej, przede wszystkim ze względu na poruszone w niej wstydliwe problemy o znaczeniu społecznym jak alkoholizm i homoseksualizm. Wilder wykazał, że na kanwie osobistego dramatu alkoholika (z homoseksualizmu zrezygnował) można namalować fascynujący obraz i jego tragedii, i – co ważniejsze – scenerii, w jakiej się ona rozgrywa. Przełamując tabu tematyczne sięgnął przy tym odważnie po środki obrazowania, które właśnie w zderzeniu z tematem człowieka opętanego nałogiem i zagubionego w otaczającym go świecie przemówiły pełnym głosem.

Akcja, która rozgrywa się w ciągu pięciu dni – od nie zrealizowanego weekendu aż po środę – jest studium psychiki Dona Birnama, pisarza-alkoholika, z podpatrywaniem wszystkich konsekwencji nałogu: rozpaczy bliskiej mu kobiety, bezsiły bohatera, ataków delirium, pustki życia bez butelki. Pozornie optymistyczne zakończenie – odstawienie nie wypitego kieliszka – jest, de facto, tylko zawieszeniem akcji.

Wilder za pomocą pełnej inwencji kamery Johna P. Seitza śledzi każdy krok Dona, przywiązując olbrzymie znaczenie do procesu tworzenia atmosfery zamkniętego świata bohatera, który przecież żyje w mrowisku Nowego Jorku. Już pierwsze ujęcie filmu rozpala nasze zainteresowanie. Kamera panoramująca drapacze chmur wielomilionowego miasta zbliża się do jednego z domów, ku uchylonemu oknu, ukazując nam wywieszoną na zewnątrz, na sznurku, butelkę whisky. Przez okno „dostajemy się" do mieszkania, w którym bohater przygotowuje się właśnie do wyruszenia na weekend. Nie jest sam i chcąc zabrać butelkę zza okna musi lawirować. Gdy mu się to nie udaje, nagle wpada w histerię. Bez zbędnych przygotowań zostajemy wprowadzeni w sedno dramatu.

Później, o bladym świcie, obserwujemy beznadziejną wędrówkę Dona po opustoszałych ulicach metropolii. Scenę tę filmował Seitz o szóstej rano, kamerą ukrytą wśród worków autentycznego wozu pralniczego jadącego wzdłuż Trzeciej Ulicy we Wschodniej Dzielnicy Nowego Jorku. A kiedy w delirycznym transie zaczęły prześladować bohatera pijackie zwidy, twórcy filmu zainscenizowali je jak krótki film biologiczny (atak nietoperza na białą myszkę), nie ograniczając się do stosowanych zwykle w takich wypadkach zamgleń i zaciemnień.

Właśnie ta inwencja, to bogactwo pomysłów, nieustanne niepokojenie widza warstwą wizualną filmu było czymś sensacyjnym i sprawia, że film Wildera żyje po dziś dzień.

LESZEK ARMATYS

Howard da Silva i Ray Milland w „Straconym weekendzie"

Film krótki i okolice

Na sposób węgierski

Jeszcze i w tym tygodniu wrócę na chwilę do Budapesztu, ale zbyt często „mam nawroty" obrazów z oglądanych tam niedawno filmów. Ciekawe są – każdy oddzielnie. Jeszcze ciekawsze w kolekcji niespodziewanie i nieoczekiwanie różnorodnej. Jeśli jest jakaś moda w dzisiejszym dokumentalnym filmie węgierskim, to jest to moda na publicystykę. Z tym, że publicystyka na sposób węgierski wyróżnia się znakomitym rozpoznaniem tematu i jasnością w formułowaniu sądów i ocen. Bądź też wątpliwości. Sztuka formułowania wątpliwości to też sztuka – nie wiem dlaczego zupełnie niedoceniona przez współczesnych. W kinie dokumentalnym ceni się właściwie to przede wszystkim, co film „podejmuje", czyli „problem", potem ceni się jeszcze „ważkość problemu" albo jego „szeroki zasięg", ceni się też „aktualność", „nabrzmiałość" oraz wiele innych ości, byleby tylko wykazywały integralność z podjętym problemem.

I od tej strony filmu węgierskiego zażyć się nie da.

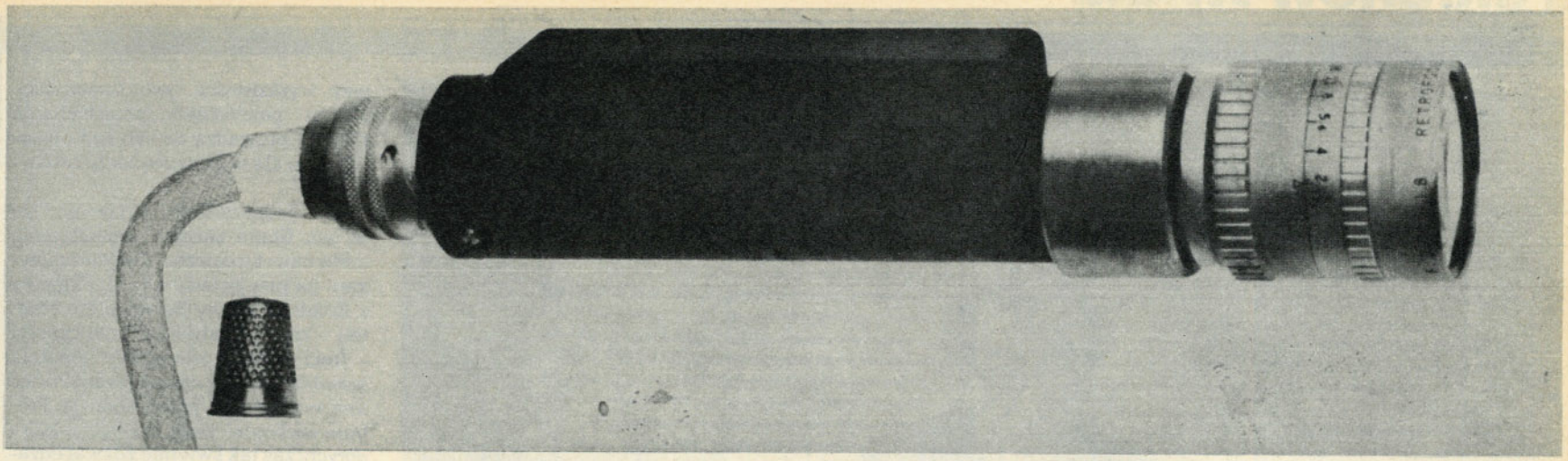
I tak np. film „Mecenasi" (Mecénások) László Vitézy'ego podejmuje problem opieki państwa nad twórczością, nie w ogóle, ale na szczeblu praktycznego działania. Mecenaty wydziałów kultury i zakładów pracy, stypendia dla artystów-plastyków. A w zamian za to sztuka wchodzi w masy, do owych zakładów, atakuje tradycyjną mentalność. Spotkania ludzi pracy z działaczami i twórcami, wzajemna ciekawość i próby wzajemnego zrozumienia. Dalej – naiwna wiara artystów w społeczny sens ich dziejowej misji, jeszcze dalej – po wstępnym zainteresowaniu – rosnący mur obojętności wobec wszystkiego co ta nowa sztuka niesie. Na straży kulturowych nawyków stoją całe zastępy porcelanowych kotów. Byłby to zły film, gdyby jego wywód opierał się wyłącznie na przeciwstawieniu prawdziwego kiczu – prawdziwej sztuce. Toż nie wszystkie te obrazki serwowane na zakładowych wystawach są alternatywą złego gustu. Wątpliwości się mnożą. Poza tym, czy można sobie kupić obraz za 16 tysięcy forintów, jeśli się zarabia dwa? Problem jest więc bardziej „złożony" niż „nabrzmiały". Jest może i „palący", ale tylko w pewnym sensie. Może w końcu te porcelanowe koty nie są tak bardzo groźne dla socjalistycznej kultury, czy ja wiem?

Sprawa współczesnej kultury mnoży się z filmu na film, w rozmaitych jej aspektach. Spokojny, rozważny film Jánosa Gulyása „Jeszcze i już" (...Még és már...) przedstawia parę narzeczonych przed ślubami i w trakcie ślubów: cywilnego i kościelnego. To, że oboje młodzi są członkami komunistycznego związku młodzieży nie ma przydać sprawie pikanterii, tu chodzi raczej o refleks tradycji, ale jeszcze bardziej o wspaniałość ceremoniału, „żeby miał być zapamiętany na całe życie". W końcu i w przemówieniu urzędnika, i księdza chodzi o to samo: trwałość nowo powstającej rodziny, wierność i uczciwość małżeńską.

Jest wreszcie i film alarmistyczny „Czy tylko arena" (Csak az aréna?) Józsefa Magyara. Sprawa dotyczy sportu. Nożyce się coraz bardziej rozwierają. Tu śrubowanie wyników i rekordów za wszelką cenę, tam karygodne, nie do odrobienia zaniedbania w wychowaniu fizycznym społeczeństwa. Mówi lekarz: 70 procent osiemnastolatków cierpi na niedorozwój fizyczny uniemożliwiający im w przyszłości normalne wykonywanie – nawet pracy umysłowej. A pośrodku między wyrośniętym jak tyka lecz słabym osiemnastolatkiem a rekordzistą-sztangistą nieopanowany żywioł kibiców, ryczące stadiony, śmiecie i butelki. I jeszcze oczywiście różnego rodzaju totki, lotki i inne tego typu sportowe urządzenia. Widowisko – tak: cyrk, arena, igrzyska. Ale nie tylko. Mówią kibice: my coś uprawiamy? Niech oni się męczą, im za to płacą.

Dalsze tematy: brak rąk do pracy przy jednoczesnym braku chęci do pracy. Dalej – ochrona środowiska, ale bez histerii: co się daje naprawić, a czego już odrobić nie można. Film „Dzikie ptaki" (Vadmadarak) Felixa Bodrossy'ego nosi firmę popularnonaukowego, bo opisuje losy ptaków zamieszkujących sześćdziesięciokilometrowe wybrzeże odnogi Dunaju. Wybrzeża kiedyś dzikie, dziś przekształcone w tereny rekreacyjne. Przy okazji ornitologicznych obserwacji wychodzi tu bezsens takiej masowej rekreacji. Tłok jak w mieście, brud jak w mieście; jedynym już niemal wspomnieniem obcowania z naturą jest prymitywniejsze niż w mieście bytowanie.

Węgierski film dokumentalny przypomina trochę książkę uwag, życzeń i zażaleń – ale książkę zapisywaną na bieżąco, sprawami najważniejszymi. Co tu jednak najciekawsze: ten temat jest dobry, który wykłada się jakimś paradoksem. Ten problem jest ważny – który kryje w sobie konflikt. Coś we współczesnym świecie dzieje się zbyt nagle, dokonanie się pewnych procesów społecznych następuje szybciej niźli dojrzewanie ludzkiej świadomości. Jeśli film polski ciągle jeszcze obraca się w świecie ciekawych ludzi, ciekawych jednostek i mini-zbiorowości – węgierscy dokumentaliści już to chyba mają z głowy. Przyszedł w Budapeszcie czas na trudną, ale jakże ciekawą psychologię społeczną i diagnostykę społeczną. Na formułowanie ocen, sądów i wątpliwości – społecznie ważnych.



Kamera telewizyjna Aeton 30 umożliwia rejestrowanie wydarzeń w najtrudniejszych sytuacjach

Święto audiowizualnej wiosny

KORESPONDENCJA WŁASNA Z PARYŻA

Tak jest. To było święto wiosny. Pod patronatem Raymonda Barre otwarto w Paryżu V Międzynarodowy Salon Komunikacji Audiowizualnej. W salach Palais des Congres wystawiono wszystko co jest do sprzedania – za sowitą opłatą – od zaraz.

Spacer po salach urządzonych przez firmy AKAÏ, AUVITEC, BELL AND HOWELL, GRUNDIG, KODAK, L'ONISEP, PHILIPS, SONY, THOMSON-CSF oraz UHER jest wędrówką po kraju marzeń, wędrówką po przyszłości, która już staje się dniem dzisiejszym. Oto świat telewizji, której nie muszę już oglądać z nigdy nie dotrzymującym słowa programem drukowanym w ręku; świat telewizji mojej, indywidualnej, jedynej, fascynującej. Filmowcy amatorzy jak też profesjonałowie otrzymują narzędzia zupełnie nowe. To Jean Epstein, wybitna osobistość kina niemego, scharakteryzował filmowca jako człowieka posiadającego dwie cechy: cierpliwość i niecierpliwość. Filmowiec amator tę drugą ma jakby w większym wymiarze, stąd pośpiech w obróbce laboratoryjnej, niedbałość wykończenia montażu. Teraz technika domowej telewizji zapewnia mu znakomitą jakość obrazu, natychmiastowy efekt pracy i stuprocentowy dźwięk. Cóż pozostało? Tylko pracować, tylko kręcić filmy i natychmiast je oglądać. Dzisiejszy amator może z taką kamerą udać się do każdego domu, każdego zakładu pracy i tam zrealizować reportaż. Może także – zainscenizowawszy sytuację – sfilmować ją w stanie żywym, spontanicznym i jedynym.

W jednej z sal oglądałem ekipę telewizyjną dwuosobową. Operator kamery miał coś, co absolutnie kamery nie przypomina, coś wielkości tubki pasty do zębów, zakończone obiektywem – i to właśnie jest kamera nowoczesnego operatora. Tę kamerę niczym mikrofon może wcisnąć wszędzie, z taką kamerą może nie zauważony wejść w jądro każdego wydarzenia. Kamera ręczna jest już tak doskonałym narzędziem penetracji, że operator może zobaczyć wszystko. Aby mieć jakąś kontrolę nad obrazem, posługuje się wiszącym na piersi monitorem wielkości pudełka zapałek. Na plecach ma miniaturowy magnetowid, który rejestruje wszystko. Rozdzielenie obiektywu od monitora jest znakiem postępu technicznego, uwzględniającego potrzeby artysty. Podobno udoskonalenie to zawdzięczamy Instytutowi Telewizji w Grenoble, funkcjonującemu dzięki koncepcjom Jean-Luc Godarda, który porzuciwszy kino, oddał się telewizji. Taka telewizja jest autentycznym świadkiem wydarzeń, to już obłędny wyznacznik naturalizmu. Program zarejestrowany tą techniką zaskakuje dynamizmem, porywa autentyzmem i zarazem przeraża bezczelnością. Wykonane nagrania kopiuje się na taśmie zawartej w kasetach niewiele większych od kaset magnetofonowych i rozsyła się wszędzie. To już telewizja kieszonkowa.

Koncern AKAÏ zaprezentował małowalizkowy, noszony na pasku magnetowid VT 120, dysponujący precyzyjnym systemem montażu, zapewniający znakomity obraz. Magnetowid waży 1,25 kg, obiektyw typu ZOOM. Szaleństwo elektroniki.

Zostaje sprawa projekcji. Można taki program odtworzyć na zwykłym monitorze, na domowym telewizorze, można także użyć dwóch urządzeń – ZYGMA I EIDOPHOR.

Oto ZYGMA. Spora szafa-komódka z trzema emiterami i zespołem programowym. Wielkość blatu: adapter. Na ścianie zawieszony w niewielkiej, ale stałej odległości ekran wielkości 190 × 145 cm (!). Na tym ekranie, jak na prawdziwym ekranie kinowym można elektronicznie wyświetlać barwny obraz. Telewizyjne kino w domu.

Oto urządzenie EIDOPHOR. Spora szafa z 5 obiektywami wyświetla dwa razy większy obraz barwny. Kino telewizyjne w prawdziwym wymiarze. Efekt projekcji gigantycznego obrazu z EIDOPHORA jest efektem nośnym dla wymagań plastyki sztuki operatorskiej.

Telewizyjne emisje ukryte w małych kasetkach, które można schować w kieszeni są urządzeniem zdolnym przyprawić o zawrót głowy tych, którzy marzą o telewizji większej, o telewizji jak kino. W pewnym momencie zauważam reklamę, która przedstawia bynajmniej niereklamowych trzech złodziejaszków z aparatem tlenowym, zaskoczonych przyłapaniem na gorącym uczynku. Nad fotosem napis: „Złodzieju, uśmiechnij się, jesteś sfilmowany". Telewizja przemysłowa daje się dobrze ukryć. Watergate na wizji.

Miniaturyzowanie telewizji ma nie tylko na względzie oszczędność energii elektrycznej, bo wraz z postępem miniaturyzacji rośnie proporcjonalnie ilość odbiorników ogólnie dostępnych. A ilość pomysłów przedstawiona tu jest przeogromna. Nowe typy ampeksów, nagle dużych ale wielofunkcyjnych kombajnów obrazowych zdają się wzajemnie pożerać.

Bo ledwie wyszedłem z działu telewizji, znowu ktoś zachęca aby do niewielkiej metalowej szafki włożyć swoją taśmę systemu SUPER 8 i po 15 minutach wyjąć ją gotową do wyświetlania z tej samej kasety. Światowa kariera systemu SUPER 8, który staje się już systemem profesjonalnym, wzmogła poszukiwania udogodnień. I już mamy projektory samoładowcze, projektory posługujące się taśmą powielaną w miniaturowych kasetach, sprzężone z kasetą z nagranym dźwiękiem, sterowane jednocześnie. Ale mamy czytniki do tych projekcji, typu walizek przenośnych, projektorów-adapterów, leżących, bądź też normalnych intymnych przeglądarek. Nauczanie, informacja czy reklamowanie za pomocą takiego urządzenia staje się przyjemnością.

W innym miejscu zachęca do przyjrzenia się multiwizja, na ogromnej ścianie system rzutników emituje obrazy małe, duże, ogromne, zdolne zainteresować każdego przechodnia. Jest to po prostu ogromna ruchoma gazeta, a ponieważ nowa, przeto frapująca.

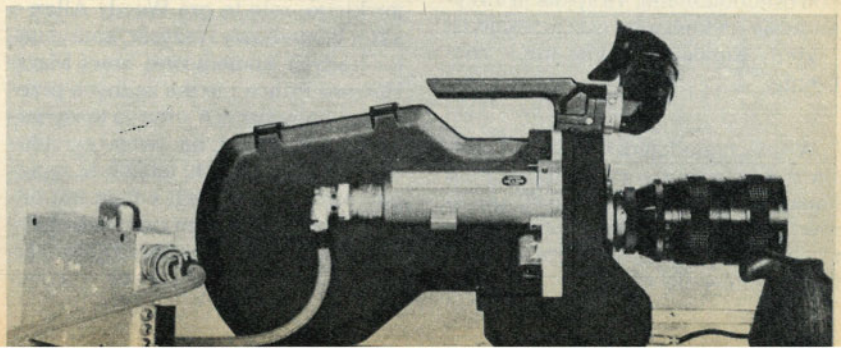
I oto niecodzienny typ seminarium organizowanego w ramach salonu: STRATEGIA FILMU REKLAMOWEGO. Już wiemy o co idzie. Cały ten salon to lekcja strategii. Sztuka przemyślnego osaczania, nawet po to tylko, aby sprawniej nauczyć języka obcego.

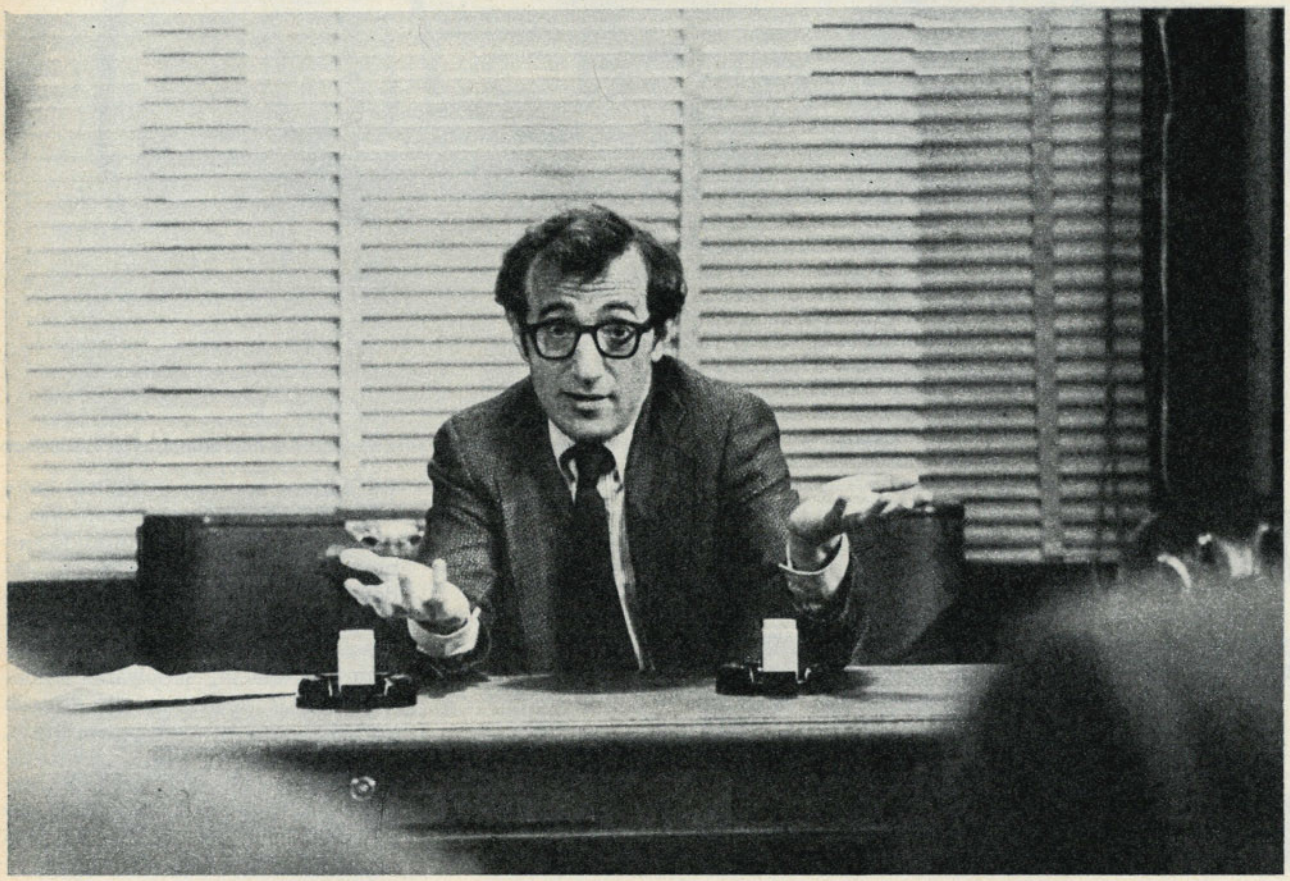
Pozostaje jednak pytanie: czy cały ten olśniewający salon to wiele więcej niż stara, poczciwa kamera filmowa? Chyba nie. Wszystkie te urządzenia to ogromna filmoteka pamięci. Pracownicy Filmoteki Francuskiej mówili mi, że chcą zakupić kilka tych urządzeń aby zminiaturyzować zbiory oraz aby inaczej je rozpowszechniać. Może tajemnica starych filmów przestanie być tajemnicą. Może stare filmy przemówią, tak jak przemawiają stare książki, melodie czy obrazy, może stracą enigmatyczność godną sarkofagów etruskich. Tak więc ufajmy.

Ale kamera filmowa, nawet ta z korbką, wyjęta z archiwum i postawiona na ulicy też może przyczynić się do powstania arcydzieła. Narzędzia się zmieniają, ale ich zasada i cel są te same: człowiek może wreszcie utrwalić ruch i wygląd światła, a emocje to sprawa talentu.

JÓZEF GĘBSKI

Kamera filmowa Aeton 7 z wbudowaną kamerą Aeton 30 w roli elektronowego wizjera





Obciążyć przyjaciół – czy samego siebie?

Woody Allen w roli Howarda Prince'a

Figurant

Komisja Izby Reprezentantów do Badania Działalności Antyamerykańskiej została powołana do życia w roku 1938, działała do roku 1969. Miała badać działalność sprzeczną z konstytucją amerykańską. Najważniejszy okres jej aktywności przypada na okres tzw. zimnej wojny: druga połowa lat czterdziestych, pierwsza połowa lat pięćdziesiątych.

W roku 1947 Komisja wzywa przed swe oblicze grupę filmowców i aktorów z Hollywoodu. Są to przeważnie ludzie o lewicowych przekonaniach. Przesłuchania od początku mają bardzo gwałtowny charakter. W latach pięćdziesiątych badania obejmują także pracowników telewizji. Przesłuchiwani nie są bynajmniej bezbronni wobec Komisji: mają prawo odmówić odpowiedzi na konkretne pytania, powołując się na Piątą Poprawkę do Konstytucji Stanów Zjednoczonych (formuła brzmi: ,,Odmawiam odpowiedzi, ponieważ mogłaby ona być równoznaczna z autodenuncjacją''). Jednakże praktyka jest taka, że oporni świadkowie wpisywani są na czarną listę. Niektórzy reżyserzy, scenarzyści i aktorzy nie mogą uzyskać pracy w przemyśle filmowym i telewizyjnym. Niektórzy (m.in. Joseph Losey i Dalton Trumbo) pracują pod pseudonimami. Ta sytuacja utrzymuje się do końca lat pięćdziesiątych – kiedy Komisja zaczyna tracić znaczenie.

★

W latach siedemdziesiątych Komisja stała się tematem wielu rozpraw naukowych i publicystycznych, utworów literackich, widowisk teatralnych i telewizyjnych. Opublikowano i skomentowano materiały archiwalne, m.in. stenogramy przesłuchań. W wielu amerykańskich komentarzach powraca to samo pytanie: jak to się stało, że Komisja Kongresu Amerykańskiego – działająca, jak by się zdawało w dobrej wierze – spowodowała tak niefortunne skutki? Dlaczego wywołała w społeczeństwie atmosferę strachu i wzajemnych podejrzeń? Jakie były mechanizmy jej władzy? I wreszcie: jak to się stało, że skrzywdziła ludzi niewinnych?

Spośród wszystkich amerykańskich środków masowego przekazu tylko film fabularny ,,made in Hollywood'' nie podejmował tego tematu. Trudno się dziwić: najbardziej dramatyczne przesłuchania właśnie tam się zaczęły. Kontakty z Komisją pozostawiły w Hollywoodzie nieprzyjemne wspomnienia. Lecz oto zaskoczenie: pod koniec ubiegłego roku na ekrany amerykańskie wszedł film fabularny ,,Figurant'', którego fabuła jest związana z działalnością Komisji.

★

Czy można nakręcić komedię o Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej? Okazuje się, że można: w każdym razie tego ryzykownego zadania podjęli się twórcy filmu: scenarzysta Walter Bernstein i reżyser Martin Ritt.

Bohaterem filmu jest Howard Prince, kasjer z podrzędnego baru nowojorskiego; rolę tę gra Woody Allen – aktor komediowy i reżyser, kontynuator tradycji komediowej braci Marx. Howard Prince nie ma żadnych przekonań politycznych – ma za to wydatki zbyt duże jak na swoje zarobki: grywa na wyścigach, toteż lubi zaciągać pożyczki, których potem nie oddaje. I oto właśnie ten człowiek otrzymuje pewnego dnia interesującą ofertę finansową: jego znajomy – scenarzysta telewizyjny, wpisany właśnie na czarną listę – proponuje Howardowi, by zechciał odpłatnie podpisywać własnym imieniem i nazwiskiem jego scenariusze. Howard Prince się zgadza – i tak zaczyna się jego zawrotna kariera. Sygnowane przez niego teksty cieszą się ogromnym powodzeniem, krytyka widzi w nim nadzieję dramaturgii amerykańskiej. Jego apetyty rosną, rośnie także jego klientela: proponuje usługi coraz większej liczbie autorów objętych anatemą. Aż wreszcie przychodzi dramatyczny moment: on sam staje się obiektem zainteresowań Komisji.

Można byłoby powiedzieć, że treść filmu ,,Figurant'' nie jest zbyt oryginalna: zbyt wiele zawdzięcza stereotypom fabularnym zaczerpniętym z komedii. Choćby motywowi ,,oszusta oszukanego''... A jednak właśnie ten motyw jest podstawą konstrukcji tego filmu.

Kariera Howarda Prince pociąga za sobą pewne konsekwencje natury towarzyskiej: rzekomy scenarzysta bywa zapraszany do studia telewizyjnego, bierze udział w przyjęciach. Znane osobistości – producenci, aktorzy – ubiegają się o jego przyjaźń, dziennikarze proszą o wywiady. Bohater rozpaczliwie stara się dorosnąć do swej nowej roli: bywa jednocześnie dowcipny i arogancki, czarujący i agresywny. Wszystko to potęguje jeszcze zainteresowanie jego osobą. Jest w tej sytuacji coś absurdalnie komicznego: oto drobny aferzysta potrafi olśnić nowojorskich intelektualistów... Film – a zwłaszcza pierwsza jego część – utrzymany jest w stylu komedii hollywoodzkich z lat pięćdziesiątych; a więc z czasów, kiedy toczy się akcja ,,Figuranta''. Ton ironiczny idzie tu w parze ze skłonnością do komediowej wyrazistości, jednoznaczności. Można powiedzieć: przesłuchania Komisji prowadzą do sytuacji absurdalnych, ale w gruncie rzeczy zabawnych.

Ale jednocześnie pojawiają się w tym filmie akcenty dramatyczne, może nawet tragiczne. Znajomi spotykani na przyjęciach miewają kłopoty z Komisją: Hecky Brown (Zero Mostel) – komik, ulubieniec publiczności – traci pracę i ostatecznie popełnia samobójstwo. A potem Howard Prince sam musi stanąć przed Komisją. Próbuje zachować swój styl bycia, który dotychczas tak świetnie zdawał egzamin: jest jednocześnie dowcipny i arogancki, czarujący i bezczelny. Ale teraz jego taktyka nie robi pożądanego wrażenia. Członkowie Komisji są poważni i nieustępliwi, zadają uporczywie te same pytania. Bohater ma do wyboru dwa wyjścia: może swymi zeznaniami obciążyć swych przyjaciół – lub samego siebie. Wybiera to drugie.

Tak więc ten pozornie prosty, nieskomplikowany film ma w gruncie rzeczy dość złożoną konstrukcję. O ile początkowo realizatorzy starają się zachować równowagę między tonacją komediową i poważną, o tyle w drugiej części filmu ta równowaga zostaje świadomie zachwiana. W finale dominuje dramat: bohater komediowy musi zdobyć się na decyzję godną bohatera tragicznego. Ta szczególna metamorfoza stylu przekazuje pewną prawdę o czasach, w których działała Komisja.

Czy całą prawdę? Pytanie to może się wydać bez sensu. ,,Figurant'' nie jest filmem o Komisji do Badania Działalności Antyamerykańskiej. Jest raczej filmem o człowieku, który mimo woli zostaje wplątany w tryby jej przesłuchań; który na własnej skórze odczuwa skutki psychozy strachu i podejrzliwości. Warto tu odnotować ciekawostkę: twórcami ,,Figuranta'' są ludzie, którzy sami padli ofiarą Komisji. Aktor Zero Mostel był przesłuchiwany w roku 1955, reżyser Martin Ritt i scenarzysta Walter Bernstein utracili pracę w telewizji na początku lat pięćdziesiątych; Bernstein pisywał potem swe teksty pod pseudonimami, korzystając z pomocy różnych ,,figurantów''. Zdaje się, że film jest po prostu kompozycją pewnych wątków autobiograficznych.

Pojawia się jednak wątpliwość: czy rzeczywiście owe wątki autobiograficzne wymagały konwencji komediowej? Można sobie wyobrazić film osnuty na tych samych motywach, ale utrzymany w tonacji serio; film, który rzeczowo, bez komediowego alibi prezentuje ludzi przeciwstawiających się Komisji; który stara się badać pobudki psychologiczne i ideowe, skłaniające ich do działania. Który pokazywałby prawdę o tamtych czasach nie poprzez zderzenie różnych konwencji stylistycznych, lecz raczej – poprzez zderzenie różnych charakterów, różnych postaw moralnych, różnych racji politycznych. Film taki byłby chyba interesującym uzupełnieniem ,,Figuranta''.

JAN OLSZEWSKI

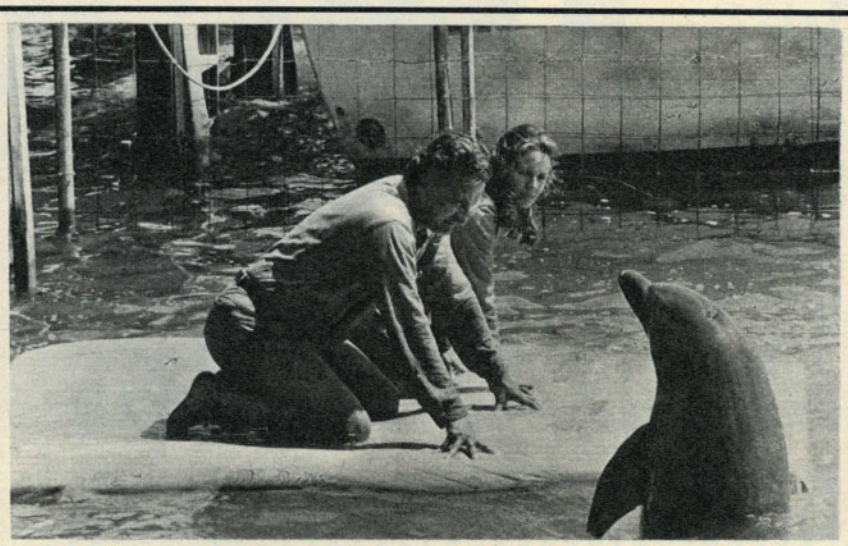
THE FRONT, reż. Martin Ritt, USA

NA SKRAJU LASU

CSRS, 1976

Reżyseria: JIŘI MENZEL. Scenariusz: Zdeněk Svěrak i Ladislav Smoljak. Zdjęcia: Jaromir Šofr. Muzyka: Jiři Šust. Scenografia: Zbyněk Hloch. Wykonawcy: Zdeněk Svěrak (Lavička), Daniela Kolářová (jego żona), Josef Kemr (dziadek Komárek), Jan Tříška (dr Houdek), Ladislav Smoljak („młynarz" Zvon), Nada Urbánková (jego żona), Zdeněk Blažek (Houška), Alois Liškutin (Kos), Karla Chadimová (jego żona), Oldřich Vlach (Kokeš), František Řehák (Lorenc), Marie i Martin Hradlikowie (dzieci Lavičków) i inni. Produkcja Filmové Studio Barrandov. Barwny. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 93 min. Tytuł oryginalny: „Na samotě u lesa".

Nagrodzona w San Sebastian komedia obyczajowa, wykpiwająca manię kupowania domków weekendowych przez ludzi usiłujących przystosować wieś do wyobrażeń i zwyczajów mieszczucha.



DZIEŃ DELFINA

USA, 1973

Reżyseria: MIKE NICHOLS. Scenariusz na podstawie powieści „Zwierzę obdarzone rozumem" Roberta Merle: Buck Henry. Zdjęcia: William A. Fraker. Muzyka: Georges Delerue. Zdjęcia podwodne: Lamar Boren. Efekty specjalne: Albert Whitlock. Scenografia: George R. Nelson. Wykonawcy: George C. Scott (dr Jake Terrell), Trish Van Devere (Maggie Terrell), Paul Sorvino (Mahoney), Fritz Veaver (Harold De Milo), Jon Korkes (David), Edward Herrmann (Mike), Leslie Charleson (Maryanne), John David Carson (Larry), Victoria Racimo (Lana), John Dehner (Wallingford), Severn Darden (Schwinn), William Roerick (Dunhill), Elisabeth Wilson (pani Rome) i inni. Produkcja: Icarus Productions dla Avco Embassy. Barwny, szerokoekranowy. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 102 min. Tytuł oryginalny: „The Day of the Dolphin".

Ekranizacja powieści Roberta Merle, balansującej na pograniczu reportażu i fantastyki. Historia naukowca i pary oswojonych delfinów, wpleciona w sensacyjny dramat polityczny ukazujący machinacje amerykańskiej prawicy.

SYRENKA I KSIĄŻĘ

ZSRR-BUŁGARIA, 1976

Reżyseria: WŁADIMIR BYCZKOW. Scenariusz na motywach baśni Hansa Christiana Andersena: Wiktor Witkowicz i Grigorij Jagdfield. Zdjęcia: Emil Wagensztajn. Muzyka: E. Kryłatow. Scenografia: K. Zagorski. Wykonawcy: Wika Nowikowa (Syrenka), Jurij Sienkiewicz (książę), Galina Artiemowa (księżniczka), Walentin Nikulin (Sulpicjusz), Galina Wołczek (szynkarka-czarownica) oraz Stefan Ilijew, Stefan Pejczew, Michaił Pugowkin i inni. Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. M. Gorkiego (Moskwa) – Studija za Igralni Fiłmy (Sofia). Barwny. Opracowany w polskiej wersji językowej (reżyser dubbingu – Maria Piotrowska). Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 79 min. Tytuł oryginalny: „Rusałoczka".

Baśń Andersena, którą niedawno oglądaliśmy w rysunkowej wersji japońskiej, doczekała się filmu aktorskiego, wprowadzającego wiele nowych wątków, wiernego jednak zasadniczej linii opowieści o wielkim, czystym uczuciu dającym nieśmiertelność.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Zbikowski. FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – do 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; – do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: M. Gnisiuk, L. Sorell, R. Sumik, J. Troszczyński, „American Cinematographer", Avco Embassy, CAF, Centralna Wytw. Filmów Dziec. i Młodz. im. M. Gorkiego, „Ciné revue", Columbia, Filmové Studio Barrandov, Mosfilm, „Paris Match", Poltel, PRF „Zespoły Filmowe", SFA, Sovexportfilm, Studija za Igralni Fiłmy, United Artists, UPI, WFD, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 18.IV.1977. Zam. 589. F-121.

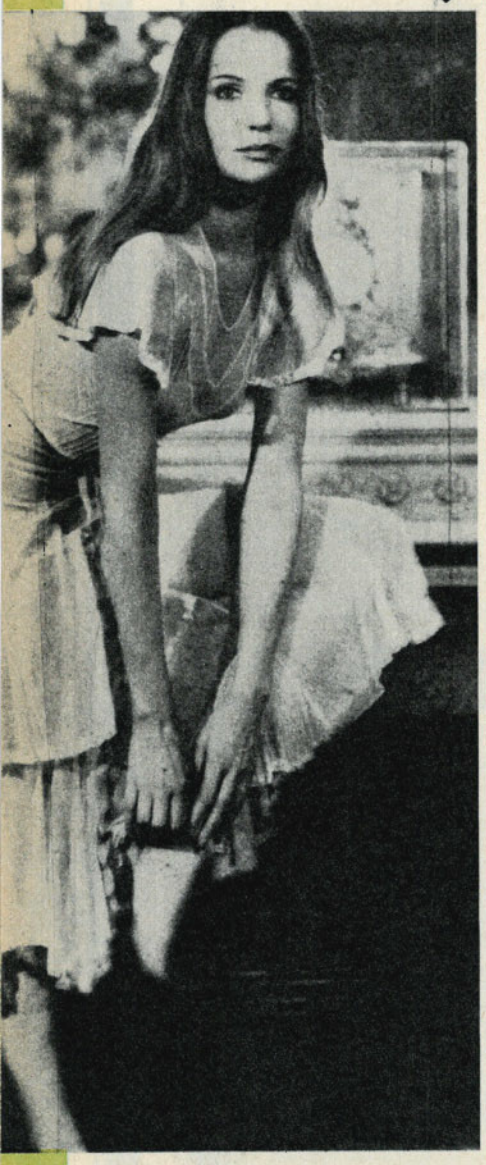
INDEKS: 35806

Kinorama

Veruschka

Jest modelką, jedną z najlepiej płatnych w tym zawodzie. Nazywa się naprawdę Veruschka von Lehndorff i występowała już na ekranie w filmie Antonioniego „Powiększenie". Dopiero teraz jednak myśli poważnie o karierze aktorskiej: objęła jedną z głównych ról w filmie belgijskiego reżysera François Weyergansa „Kolor cielisty" (Couleur chair) u boku Bianki Jagger i Dennisa Hoppera.

Fot. Paris Match



Barbara Carrera

REALIZACJE

Piękna i bestie

„Wyspa doktora Moreau" H. G. Wellsa uchodzi za jedną z najwybitniejszych powieści fantastyki naukowej. Szalony naukowiec, jeden z tych, którzy rzucają wyzwanie porządkowi świata, prowadzi niesamowity eksperyment: zwierzęta przekształca w istoty człekokształtne. Oczywiście – na samotnej wyspie, gdzie jedynym człowiekiem jest poza nim Maria – piękna służąca, kupiona niegdyś za pół tuzina jajek. Pewnego dnia fala wyrzuci na brzeg wyspy rozbitka. I doktor Moreau zazdrosny o miłość Marii spróbuje zamienić go w zwierzę...

W 1932 w wersji filmowej obłąkanego doktora Moreau grał słynny aktor Charles Laughton, tworząc jedną z najosobliwszych postaci w panopticum grozy. Przygarbiony, w wysokich butach, z biczem w ręku wydawał się bardziej przerażający od bestii, które poskramiał strachem. Wśród zdumiewających masek półludzi, półzwierząt historycy kina rozpoznają twarz Beli Lugosi, słynnego odtwórcy roli wampira Drakuli, występującego w tym filmie anonimowo.

Nowa ekranizacja „Wyspy doktora Moreau" powstaje w barwnym pejzażu archipelagu karaibskiego. Reżyseruje Don Taylor. Doktorem Moreau jest Burt Lancaster, marynarzem, który zbuntuje jego ofiary – Michael York, Marią – Barbara Carrera. Piękna wśród bestii: w tym sloganie reklamowym nie ma przesady. Urodzona w Nikaragui, była długo modelką. Z okładek „Vogue" i „Cosmopolitan" trafiła przed kamery filmowe grając u boku Toma Laughlina w „Mistrzowskich rewolwerowcach". Maria jest jej trzecią rolą filmową. We wstępnej sekwencji filmu pojawia się w długiej, wiktoriańskiej sukni, nierealna na tle egzotycznego krajobrazu. Kiedy zbliża się do kamery okazuje się, że uczesanie nie pasuje do sukni, że jest bosa. Drobne, starannie wypracowane szczegóły tworzą atmosferę dziwności. Potem otoczą ją lwy, pumy, jaguary. I niesamowite zjawy z krainy fantazji.

LUDZIE

William Holden

Nie ukrywa swego wieku (60 lat) i nie zamierza poddawać się operacjom kosmetycznym. – *W najnowszym filmie Sidneya Lumeta „Telewizja" gram niedostępnego mężczyznę w średnim wieku* – mówi. – *Widzowie oglądający ten film zapewne westchną: „Mój Boże, ale ten Holden się postarzał!". Oczywiście, nie wyglądam tak jak przed dwudziestu laty. Ale każdy, kto uważnie przygląda się sobie w lustrze, mógłby to samo powiedzieć na własny użytek.*

Coraz mniej interesuje go aktorstwo, nowe role. – *Występuję w filmach, aby mieć pieniądze na zajmowanie się tym, co mnie rzeczywiście obchodzi: archeologią, botaniką, ochroną zwierząt. Cieszę się jednak, że mogłem zagrać w „Telewizji". Rzadko tak mówię o filmach, w których występowałem. Nakręciłem ich podobno około sześćdziesięciu, ale tytułów większości zupełnie nie pamiętam.*

William Holden i Faye Dunaway

W „Telewizji" gra Maxa Schumachera, szefa dzienników telewizyjnych wielkiej amerykańskiej sieci TV. Traci swą posadę na rzecz Faye Dunaway. Jest bowiem wierny pewnym zasadom, których młoda kobieta jest całkowicie pozbawiona. Ale Maxa nie powstrzyma to przed porzuceniem żony i rozpoczęciem romansu z Faye. W jednym z najkomiczniejszych momentów filmu Lumet pokazuje ich oboje w scenie miłosnej. Faye ani przez sekundę nie przestaje mówić o sprawach telewizji.

– *Na ogół nie znoszę scen miłosnych w fimie* – twierdzi Holden – *ale ta jest konieczna, pokazuje bowiem paskudny charakter mojej partnerki.*

Najwyżej ocenia swe role w „Bulwarze Zachodzącego Słońca" i „Pikniku". Nie znosi wszelkiej nienaturalności: gorsetów, tupecików, historycznych kostiumów. – *Nie mam odpowiednich nóg, żeby nosić togi* – mówi. – *Jestem aktorem o ograniczonych możliwościach. Nie mam wielkiego talentu. Najlepiej udawały mi się zawsze role współczesnych bohaterów, ludzi, którzy potrafili zaskarbić sobie sympatię widowni. Zawsze twierdziłem, że producenci i reżyserzy powinni zarezerwować togi dla Charltona Hestona.*

Obecnie Holden spędza niewiele czasu w Ameryce. Woli Afrykę, swój Mount Kenia Safari Club, zatrudniający 120 pracowników. Założył tam rezerwat dla antylop, gazel i białych zebr. – *Moi rozmówcy* – twierdzi – *nie rozumieją tego, co robię ani dlaczego to robię. Nie zdają sobie sprawy, czym jest 12-godzinna praca w rezerwacie położonym blisko równika. Obecnie podpisałem kontrakt z ogrodem zoologicznym w Bazylei. Mam dostarczyć dwa małe somalijskie dzikie osły. Schwytanie ich wymaga nieraz wielu miesięcy. Robię to jednak nie dla pieniędzy. Zyski przynoszą mi bowiem bogaci turyści odwiedzający Safari Club i tereny gier sportowych w mojej posiadłości.*

Swą karierę aktorską rozpoczął znakomicie. Został wybrany spośród licznych kandydatów i otrzymał główną rolę w filmowej adaptacji sztuki Clifforda Odetsa „Złoty chłopiec". Mówi, że wiele zawdzięcza pomocy swojej partnerki, znanej aktorki Barbary Stanwyck. – *Późnym wieczorem, po zejściu z planu przeprowadzała ze mną próby scen, które mieliśmy grać nazajutrz. Pamiętam o tym i w każdą rocznicę rozpoczęcia zdjęć „Złotego chłopca" posyłam Barbarze czerwone róże.*

Mimo sukcesu „Złotego chłopca" nie otrzymał ciekawych ról. W latach 1938–1942 grał przystojnych młodzieńców w filmach, których tytułów nie warto przechowywać w pamięci. Gdy po czteroletniej służbie w lotnictwie w latach wojny powrócił do Hollywoodu, postanowił jeszcze raz startować. – *Byłem zniechęcony. Gdy pojawiłem się przed bramą Paramountu, nawet portier nie wiedział kim jestem. Nie chciano mi proponować żadnych dobrych ról, ponieważ uważano, że jestem pozbawiony sex appealu. Rolę w „Bulwarze Zachodzącego Słońca" otrzymałem tylko dlatego, że odrzucił ją Montgomery Clift i reżyser Billy Wilder musiał szybko znaleźć innego aktora. Był to punkt zwrotny w mojej karierze. „Bulwar" przyniósł mi nominację do „Oscara" i wiele propozycji od producentów.*

Sukces „Mostu na rzece Kwai", przeboju lat 50 przyniósł mu także majątek. Holden jest dziś aktorem niezależnym: swój czas dzielić może między Hollywood i Afrykę.

Marcello Mastroianni

Dwadzieścia lat obecności na ekranie i dwadzieścia lat niesłabnącej popularności. Marcello Mastroianni twierdzi, że jego najsłabszym filmem było kostiumowe widowisko „Heroiczne podboje", w którym ucharakteryzowano go na wzór Errola Flynna. Najwyżej ceni współpracę z Fellinim i role komediowe, nie mające nic wspólnego z wizerunkiem „włoskiego amanta".

FAKTY

Twórczość poety i dramaturga hiszpańskiego Federico Garcii Lorki, zamordowanego przez frankistów w czasie wojny domowej, nie była jeszcze ekranizowana. Marokański reżyser Souhel Ben Barka („Tysiąc i jedna ręka", „Wojny naftowej nie będzie") otrzymał jako pierwszy prawo sfilmowania symbolicznej sztuki „Krwawe gody". W rolach głównych Irene Papas i Laurent Terzieff. Zdjęcia plenerowe – w południowej części Maroka.

★

Nicolas Roeg, twórca „Człowieka, który spadł na ziemię", pracuje nad filmem „Afrodyta".

★

Zrealizowany w 1948 r. „Czarodziej sadów" Aleksandra Dowżenki, biografia wybitnego biologa Iwana Miczurina, wraca na ekrany radzieckie w wersji opracowanej na nowo przez Julię Sołncewą. Konsultantem naukowym opracowania jest dyrektor Instytutu Genetyki, prof. Nikołaj Dubinin.

★

Po raz pierwszy w historii australijskiego przemysłu filmowego w styczniu br. w Sydney wyświetlano równocześnie 10 filmów rodzimej produkcji.

Fot. Ciné revue